LA PEINTURE

EN FRANCE

Paris. — Imprimé chez Bonaventure et Ducessois,
55, quai des Augustins.

Exposition de 1861

LA PEINTURE EN FRANCE

PAR OLIVIER MERSON

PARIS
E. DENTU, EDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
PALAIS-ROYAL, GALERIE D'ORLÉANS, 13 ET 17.

MDCCCLXI

A

EDMOND LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

En te dédiant ce travail, je cède au mouvement d'une amitié dont l'origine remonte au temps heureux de nos études.

Nos chevalets étaient voisins. Nous marchions vers l'avenir, sains et vigoureux, moitié gais, moitié sérieux, en tout cas sans trop penser aux fatigues de la route.

Un jour, cependant, le doute me gagna; un grand trouble me saisit, et, découragé, je revins définitivement sur mes pas.

Mais toi, mon ami, tu tiens toujours le bon sentier : s'il est difficile, c'est qu'il conduit précisément au sommet entrevu par notre jeune ambition et que nous avions espéré atteindre ensemble.

Toutefois, en écrivant ce livre, j'ai éprouvé un véritable regret : j'aurais voulu en consacrer quelques pages au tableau des Noces du roi de Navarre, *qui doit assurer à l'auteur du* Bénédicité *une place distinguée parmi les talents les plus élégants de notre école.*

Je pourrais sans doute, dès maintenant, décrire cette toile pleine d'intérêt et d'émotion; mais l'œuvre n'est pas terminée, et nul ne sait ce qu'un homme de goût et de sens peut y ajouter encore. Laissons-la donc s'achever au milieu des préoccupations dont tu l'entoures, des soins attentifs que tu lui consacres, et, à l'Exposition prochaine, le public la saluera des applaudissements qu'il tient en réserve pour les travaux mûris par la réflexion, fortifiés par l'étude, et que l'art embellit de ses plus nobles séductions.

OLIVIER MERSON

Juin 1861.

AVANT-PROPOS

APERÇU HISTORIQUE

SUR LES EXPOSITIONS D'ŒUVRES D'ART

AVANT-PROPOS

APERÇU HISTORIQUE SUR LES EXPOSITIONS D'ŒUVRES D'ART.

L'institution des expositions de peinture et de sculpture remonte, à Paris, aux premières années de la fondation de l'Académie des beaux-arts. Un des statuts que l'Académie avait adoptés en 1663 promettait, en effet, qu'il y aurait tous les ans, dans le local où la compagnie tenait ses séances, « une exposition publique des ouvrages des académiciens et des officiers du corps. »

La première exposition s'ouvrit le 9 avril 1667.

Cependant il arriva que, contrairement aux dispositions des statuts, les expositions furent bisannuelles. La seconde eut lieu du 20 mars au 30 avril 1669; la troisième fut ouverte le 20 avril 1671; la quatrième du 14 août au 15 septembre 1673, afin qu'elle concordât avec la solennité de la fête du roi; la cinquième en 1675.

Ce fut à l'exposition de 1673, la première dont on ait dressé le catalogue, que Lebrun fit connaître les *Batailles d'Alexandre*. Cinquante-six académiciens y figurèrent; quarante-six s'abstinrent d'y prendre part.

Depuis 1667 les exhibitions se tenaient en plein air, les tableaux étant simplement accrochés sur un grand mur sans fenêtres d'une cour du Palais-Royal, ou plutôt du palais Brion, où l'Académie tenait ses assises. Le palais Brion, qui d'ailleurs faisait partie du Palais-Royal, avait son entrée principale du côté de la rue Richelieu; il était situé sur l'emplacement du Théâtre-Fran-

çais. L'Académie des beaux-arts y fut logée depuis le mois de septembre 1661 jusqu'au 2 février 1692. Elle occupait la galerie construite pour recevoir la bibliothèque du cardinal-duc.

Nous ne voyons la sixième exposition qu'en 1681,—ouverte le 14 août,—la septième en 1683;—l'ouverture en fut reculée jusqu'au mois de septembre, à ause de la mort de la reine; — puis, la huitième, pour la première fois dans la grande galerie du Louvre, du 20 août au 16 septembre 1699. On y comptait trois cent six morceaux de peinture, de sculpture et de gravure. Florent Le Comte publia une critique de ce Salon dans le *Cabinet des singularités*.

Il y eut encore deux expositions sous Louis XIV, l'une en 1704, l'autre en 1706. Celle-ci ne dura qu'un jour, le 25 avril.

On relève, pendant le règne de Louis XV, vingt-six expositions, dont la première en date est celle de 1725, et la plus considérable celle de 1771. Elle fournit cinq cent trente-deux articles

au livret. A partir de 1737, les expositions furent annuelles, mais seulement jusqu'en 1748. Elles redevinrent alors bisannuelles.

C'est en 1746 qu'un jury d'examen, formé de membres de l'Académie, fonctionna pour la première fois. Ce jury se composait du directeur, de quatre recteurs, de deux adjoints à recteur, de deux conseillers, — Massé et Chardin, — de Leclerc, ancien professeur, de Vanloo, Boucher, Collin de Vermont, Oudry et Bouchardon, professeurs, de trois adjoints à professeurs et du secrétaire de l'Académie.

Un académicien était spécialement chargé de l'organisation du Salon, c'est-à-dire de régler la mise en place de tous les objets. Portail remplit douze fois de suite cette charge, dans laquelle Chardin lui succéda pour la garder pendant huit expositions consécutives. Après Chardin, les *décorateurs* des Salons furent Vien, Lagrenée, Amédée Vanloo, Durammeau, etc.

En y comprenant celle de 1791, on compte,

sous Louis XVI, neuf expositions. Elles furent toutes bisannuelles.

Au moment où le jury du Salon de 1777 allait commencer ses travaux d'examen, il reçut une communication du directeur général des bâtiments, M. le comte d'Angeviller, l'invitant à apporter plus de sévérité que par le passé dans l'admission des œuvres, à veiller surtout à ce que les sculptures et les tableaux qu'il recevrait fussent de la plus exacte décence. C'est à partir de 1785 que l'on opéra, pendant la durée du Salon, des changements dans la disposition des tableaux exposés. La composition du jury fut modifiée en 1791. Cette année-là, six officiers d'Académie et autant d'académiciens tirés au sort formèrent l'aréopage chargé d'admettre ou de repousser les ouvrages présentés.

La République donna aux expositions un caractère tout nouveau. Sous la monarchie, les membres de l'Académie royale et les agréés à l'Académie avaient seuls le droit d'envoyer

des tableaux ou des statues au Salon du Louvre. L'Académie de Saint-Luc, qui prétendait rivaliser avec l'Académie royale, avait, de son côté, ouvert des expositions pour ses officiers et ses agréés. Mais, le 15 mars 1777, une déclaration du roi, sollicitée par Pierre, directeur de l'Académie royale, supprima l'Académie de Saint-Luc, et, par suite, ses expositions qui se tenaient tantôt à l'hôtel Jabach, tantôt rue Saint-Merry.

Un homme actif et entreprenant, nommé Pahin de La Blancherie, répandit alors à profusion des prospectus où il se donnait le titre d'*agent général de la correspondance pour les sciences et les arts*, et, fort du patronage de Monsieur, frère du roi, du comte d'Artois, du duc d'Orléans, du prince de Condé et des ministres, il lança le premier numéro d'un journal dans lequel il publiait, entre autres choses, le programme d'une série d'expositions auxquelles devaient être admis les ouvrages des peintres, sculpteurs, graveurs qui n'étaient pas encore de l'Académie. Les expositions

du *Salon de la Correspondance*, ouvertes rue Saint-André-des-Arcs, eurent beaucoup de succès ; aussi firent-elles à celles de l'Académie royale une si rude concurrence que la puissante compagnie prit à tâche de susciter des embarras à Pahin de La Blancherie. Celui-ci, après une lutte énergique, abandonna la partie, et les jeunes artistes qui n'appartenaient pas à l'Académie furent réduits à décorer chaque année, de leurs œuvres, un reposoir élevé à cet effet sur la place Dauphine, le jour de l'octave de la Fête-Dieu.

A ces naïves expositions de la place Dauphine, les modèles des portraits qui garnissaient les étagères du reposoir venaient quelquefois se montrer au public.

Voici ce que Bachaumont raconte à ce sujet dans ses *Mémoires* :

« L'exposition des tableaux de la place Dauphine, qui a eu lieu cette année (1786) à l'ordinaire de la petite Fête-Dieu, n'a offert rien de

remarquable que le spectacle d'une demi-douzaine de balcons chargés de jeunes personnes parées, les unes de leurs charmes naturels, les autres de tous les embellissements de la toilette, et c'étaient toutes les demoiselles dont les ouvrages étaient exposés, et surtout les portraits ; en sorte qu'il était facile de juger de la ressemblance en les comparant ensemble. Ce nouveau genre de coquetterie a attiré beaucoup d'amateurs, plus empressés de regarder les originaux que les copies. »

L'Académie royale ayant succombé sous les attaques de David, la Convention décréta que tous les artistes seraient indistinctement admis au Salon du Louvre : le chiffre des objets inscrits au livret de 1793 s'éleva tout à coup à 1,040. Toutefois cette fécondité ne devait pas se soutenir, et il n'y eut que six cent cinquante et un ouvrages exposés en 1800.

La République eut neuf expositions, qui furent annuelles à partir de 1795.

Vers l'an VI, Lebrun, célèbre marchand de tableaux, essaya de former un salon d'exposition permanente, devant servir d'annexe aux Jeux gymniques, sous le nom de *Lombard des Arts*. L'établissement eût été un mont-de-piété faisant aux peintres et aux sculpteurs des prêts d'argent, sur leurs œuvres déposées en nantissement. Ce projet rencontra des difficultés et des oppositions qui le firent abandonner par son auteur.

Pendant l'Empire, les expositions, redevenues bisannuelles, offrent un accroissement sensible et régulier de productions artistiques : 1804, 701 morceaux, par 315 artistes; 1806, 707 par 360 artistes; 1808, 802 par 411 artistes; 1810, 1,170, par 534 artistes; et, 1812, 1,299 par 557 artistes. A ces cinq expositions il convient d'ajouter celle où l'on réunit, en 1810, tous les ouvrages d'art mentionnés dans le rapport du jury sur les prix décennaux.

La Restauration ouvrit six fois, à des époques

indéterminées, le Salon du Louvre : 1814, 1,359 ouvrages ; — 1817, 1,064 ; — 1819, 1,611 ; — 1822, 1,802 ; — 1824, 2,371 ; — et 1827, 1,834.

Le Salon de 1814 eût été beaucoup plus nombreux si les tableaux représentant les faits militaires de l'Empire eussent pu y figurer. On avait consenti, il est vrai, à les recevoir, mais à la condition que la cocarde blanche remplaçât sur tous les schakos des soldats la cocarde tricolore. Aucun des artistes ne voulut se soumettre à cette singulière exigence.

C'est en 1824 que la lithographie commença à paraître aux exhibitions artistiques.

Sous Louis-Philippe, les expositions revinrent au régime de l'annualité. On en compte seize pendant cette période. En 1832, il n'y eut pas de Salon, à cause de l'invasion du choléra. La plus abondante des exhibitions qui eurent lieu de 1831 à 1847 fut celle de 1833 : — elle comprenait 3,318 articles envoyés par 1,190 exposants ; —

et la moins considérable, celle de 1843 : — elle n'en comptait que 1,597, envoyés par 999 artistes. — Les autres années, le nombre n'a jamais varié que de 2,120 ouvrages à 2,500.

L'exposition de 1848 donna le chiffre énorme de 5,180 objets. On sait que le Gouvernement provisoire avait décidé que tous les ouvrages présentés seraient admis sans examen.

A dater de 1849, les expositions n'eurent plus lieu au Louvre. Cette année, elle s'ouvrit aux Tuileries et présenta un ensemble de 2,586 morceaux. Le jury avait été choisi par les exposants.

Les expositions de 1850-1851 et de 1852 se tinrent au Palais-Royal; celle de 1853, dans les bâtiments et dépendances de l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs, au faubourg Poissonnière; celle de 1855, dans les constructions provisoires de l'avenue Montaigne; et celles de 1857, 1859 et 1861 dans le palais de l'Industrie des Champs-Élysées.

Le Salon de 1761 ne comptait pas plus de 238 morceaux de genres différents.

Celui de 1861 en a réuni 4,102.

En résumé, l'exposition de 1861 prend le numéro 90, et depuis le commencement de ce siècle, les Salons officiels qui se sont succédé n'ont pas produit en public moins de 83,586 pièces peintes, sculptées, lavées, gravées, ou lithographiées.

O. M.

JE
COMME
PENSE.

I

L'ÉCOLE DE ROME

I

L'ÉCOLE DE ROME

I

Pour une certaine critique, le titre d'ancien pensionnaire de l'Académie de Rome est une mauvaise note. C'est là une injustice. Si l'on ne peut dire, il est vrai, que l'école de Rome ne fournisse que des sujets d'élite, on doit reconnaître

cependant que les principaux de nos artistes ont fait le voyage transalpin, et que c'est de la villa Médicis, à deux ou trois exceptions près, que nous sont venus les représentants les plus distingués de la grande peinture.

A Rome, les élèves ne sont pas sous la férule d'un maître qui leur impose sa manière de comprendre le commencement et la fin de l'art, infligeant des punitions au téméraire qui tenterait de s'écarter d'un certain programme d'études. Non ; ils sont dans une école qui s'applique à maintenir l'unité d'un principe, mais qui permet à cette unité de se diversifier en raison de la variété des dispositions individuelles, acceptant même toutes les théories personnelles; de telle sorte que les efforts des artistes ne se disséminant pas, emportés aux quatre points cardinaux par le souffle du caprice, mais se rattachant au contraire, par un côté quelconque, à une base unique, l'art conserve sa puissance morale, tout en augmentant ses facultés créatrices. L'Académie de Rome est un centre austère où vient se former, se raffermir ou se redresser le goût des jeunes gens. Ceux-ci, entourés des plus belles productions des grands âges artistiques, dégagent leur esprit des nuages qui l'offusquent et reçoivent de toutes ces manifestations sublimes du

génie des impressions durables qui leur permettront d'être indépendants sans dommage pour l'art, sans danger pour eux-mêmes.

Or, il y a assez de gens allant au hasard, dans le vague de l'espace, et tiraillant sans souci de la direction que prennent leurs coups, pour qu'on jette la pierre à une institution dont le but est précisément de prévenir ces dépenses inutiles de forces, en recrutant un noyau d'artistes qui, avant de marcher seuls et à leur gré, consentent à labourer et à herser soigneusement le champ de leurs études.

Depuis quelques années, sans doute, l'Académie romaine ne donne pas des résultats brillants. Les élèves semblent faire bon marché de leur individualité; ils usent leurs ressources à s'imiter les uns les autres plutôt que de demander aux maîtres les secrets de la perfection. Mais cette génération sans originalité, sans culte sincère de l'art, a succédé à des phalanges d'élèves plus robustes et plus vaillants; elle passera, Dieu merci! d'autres lui succéderont, et c'est alors que nous recueillerons de la ville éternelle les signes de la renaissance de la grande peinture en France.

Je ne prétends pas affirmer que pour devenir un excellent peintre, il faille absolument être lauréat de l'Institut et vivre cinq ans en Italie aux frais de l'État.

Un artiste, à coup sûr, peut faire son salut en dehors du giron de l'école. Je veux dire que la couronne académique n'est pas tout à fait aussi méprisable que le déclare une critique chagrine. Le prix de Rome n'a tué aucun talent; il en a, au contraire, développé un grand nombre. Il provoque ordinairement, chez celui qui l'obtient, une émulation impatiente, et, en l'aidant à démêler les lois du beau et à connaître les défauts pour lesquels il n'y a jamais de compensation possible, il détermine souvent ces élans d'intelligence qui décident d'une carrière et qui marquent les débuts des privilégiés de l'avenir. S'il aboutit souvent à un mécompte, c'est un malheur dont la villa Médicis est peut-être la première à s'attrister, mais dont il ne faut pas, oubliant les services rendus, faire remonter la responsabilité jusqu'à l'institution même. Et, après tout, il est au moins douteux que l'imagination que n'ont pu réchauffer ni la vue ni l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance, eût pu fleurir et porter des fruits en continuant à végéter de ce côté-ci des Alpes.

Je n'ai pas mission de défendre l'école de Rome contre les attaques malveillantes dont elle est l'objet; je tiens seulement à établir, au début de ce travail, que je ne figure pas dans les rangs de ses détracteurs.

D'ailleurs, le Salon de cette année lui donne raison

contre ceux qui la raillent et contestent son utilité. En effet, elle occupe à l'Exposition la première place avec MM. Flandrin, Pils, Baudry, et quelques autres. On dira peut-être que pour apprendre à faire des soldats, M. Pils n'avait pas besoin d'aller jusqu'à Rome, et que le Champ de Mars et le camp de Châlons auraient fourni tous les éléments nécessaires à son éducation. Les hommes superficiels seront seuls de cet avis. Si M. Pils fait ressortir l'accent du nu sous l'uniforme, s'il a le sentiment raisonné de l'élégance et le goût des belles proportions, s'il peut accomplir la fusion des principes fondamentaux de l'art avec les exigences modernes, c'est qu'en poursuivant ses études à Rome, comme pensionnaire, il a regardé attentivement les maîtres afin de renforcer un jour de ses observations ses préférences et ses instincts naturels, et qu'il a su maintenir sa peinture dans ce mode consciencieux et réfléchi dont les fortes études peuvent seules donner l'habitude. Aussi, peut-il prendre librement son essor; il ne s'égarera pas, comme M. Yvon, par exemple, que le manque d'instruction artistique a conduit de chute en chute au point où nous le voyons aujourd'hui.

II

Je parlerai plus loin des portraits de M. H. Flandrin et de la *Bataille de l'Alma,* de M. Pils.

En ne faisant pas figurer ces deux peintres dans le chapitre où l'on devrait peut-être les rencontrer, les anciens pensionnaires de Rome forment encore un groupe imposant. S'il n'y a pas entre eux égalité de mérite, on y trouve une variété de qualités—et de défauts — qui démontre que pour avoir tous sucé le même lait, chacun n'en a pas moins développé ses aptitudes naturelles, de façon à atteindre des résultats différents, quelquefois tout à fait opposés.

M. Clément. Le plus jeune des élèves de Rome qui aient exposé au Salon de cette année est M. Clément. Lauréat en 1856, il n'est donc pas encore arrivé au terme de son noviciat d'artiste. Il a envoyé aux Champs-Élysées deux études, une d'enfant et une de femme.

L'enfant donne la becquée à des moineaux. C'est une peinture lisse, savonnée, sans ressort, et il faut s'en occuper seulement pour engager l'auteur à chercher une manière plus large et plus fière.

La femme est nue, couchée et endormie. Sa peau

brune se détache sans dureté sur le blanc du drap, et d'un bout à l'autre le contour se poursuit sobre et précis, d'un trait sincère, évitant les atténuations ou les cahotements exagérés et serrant la forme de près. Le peintre, plutôt que de traduire aussi scrupuleusement la nature, eût mieux fait peut-être de le prendre sur un ton plus haut, par exemple en relevant le caractère de la tête et négligeant certains détails que lui offrait le modèle,— les tons cuivrés du visage, et, dans le cou, quelques accents vrais sans doute, mais trop complaisamment copiés ; — cependant, comme il s'agit ici d'une étude, ce serait montrer trop d'exigence que de vouloir y trouver ce que l'artiste n'a pas essayé d'y mettre : le style et la grandeur. Il suffit de reprocher à M. Clément le modelé trop arrondi du bras droit relevé au-dessus de la tête, et le fond du tableau, — paysage franchement mauvais. Quoi qu'il en soit, cette toile se recommande par des qualités solides. Le modelé est fin et sérieux, le ton simple, le dessin bien entendu, et quand le jeune pensionnaire abordera un sujet plus compliqué, il prouvera, je l'espère, qu'il n'est pas resté insensible aux leçons des maîtres, et qu'il a su retenir quelque chose de ces grandes traditions qui sont la gloire de l'art.

M. Giacomotty.

On voudrait être rassuré au même degré sur l'ave-

nir de M. Giacomotty. Malheureusement le tableau représentant la *Mort de saint Hippolyte* et celui intitulé *Nymphe et Satyre* sont tellement en désaccord avec les principes de la grande peinture, que ces toiles, au lieu de remettre en mémoire les maîtres de la péninsule italique, dont l'artiste a si bien été à même d'étudier le caractère et la majesté, rappellent tout au plus les produits de l'école française du XVIIIe siècle. Ce n'était pas la peine, on en conviendra, de faire le voyage de la terre classique des arts, pour en rapporter le culte de Lagrenée ou de Barthélemy. Encore ces peintres, praticiens féconds et intrépides, manœuvraient-ils le pinceau d'une manière galante et pleine de curieux imprévus, étalant la couleur avec une gaieté et une grâce d'esprit dont M. Giacomotty ne semble guère se douter.

Le tableau de la *Nymphe* est un produit de la fausse idée que l'artiste se fait du goût. Les types sont communs, le dessin est vulgaire et souvent incorrect; ainsi la jambe droite de la femme se présente d'une manière tout à fait incompréhensible; le modelé de cette figure est martelé de touches lourdes et monotones qui lui donnent la physionomie d'une peinture de Lépicié, l'un des plus faibles artistes du siècle dernier; enfin le Satyre est d'un ton de mélasse peu harmonieux, et sous prétexte de myologie, le peintre

a déployé sur le torse de ce personnage un luxe inutile de nodosités.

Quant au *Martyre de saint Hippolyte,* il vaut mieux le laisser de côté. J'en ai publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] une appréciation détaillée dont je détache seulement les dernières lignes : «..... Dans ce tableau, il y a sans doute plus d'une partie estimable; je les donnerais toutes pour une figure, une seule ayant réellement de la force, de la dignité, de la vigueur ; il y a aussi des prestiges de brosse et de travail parfaitement réussis ; je les sacrifierais tous jusqu'au dernier pour un bout de draperie bien jetée, sans emphase, sans amplification inutile, sans recherche mesquine. » Puis j'ajoutais : « Je ne viens pas porter le découragement dans l'esprit d'un jeune artiste ; j'essaye d'y faire pénétrer la lumière..... Désormais qu'il a franchi l'époque des premières études et que son talent arrive à la maturité, espérons que M. Giacomotty se détournera des routes fâcheuses où il s'est égaré, et que, revenant de ses erreurs, il mettra de bonne foi au service des nobles enseignements de l'art les dons qu'il tient de la nature. »

Pour nous remettre de *saint Hippolyte* et de la M. Aubert.

[1] Livraison du 15 octobre 1860 (*Envois des élèves de l'école de Rome*).

Nymphe, reposons-nous un peu devant la peinture calme et douce de M. Aubert. Pensionné à Rome à titre de graveur, M. Aubert est revenu peintre; non pas, il est vrai, peintre à tempérament vigoureux, mais d'un caractère simple, imprimant sur ses œuvres le rare cachet de la vérité unie à beaucoup de distinction. Il faut reprocher cependant à M. Aubert la localité un peu triste de sa couleur. On voit trop que le peintre, sacrifiant la valeur des tons francs, des lumières vives et des ombres tranchées, baisse de parti pris au moins d'une octave la gamme naturelle de la palette. Qu'il y prenne garde, il ne faut pas chanter toujours sur la même note, ni dans le même ton, et la variété des modulations est un excellent moyen pour tenir le public en haleine.

C'est surtout dans le portrait de lord H. que le mode mineur dans lequel reste obstinément M. Aubert ne paraît pas à sa place : cette toile réclamait une facture plus nette et plus corsée, une couleur plus vivante, un modelé plus large et plus soutenu. Le portrait de mademoiselle M...., au contraire, est charmant et il s'est fort bien accommodé de la manière adoucie du peintre. La tête a beaucoup de finesse, les mains sont d'un bon dessin et d'une jolie exécution, et, à part le contour ombré de la joue dont le ton est sec et noir, c'est un cadre agréable.

M. Aubert a également exposé un tableau qu'il désigne sous ce titre : *la Confidence*. Sur une terrasse au delà de laquelle s'étend la nappe unie de la mer, deux filles d'Athènes du temps de Périclès étaient occupées à broder d'or une écharpe de laine fine. Elles se sont levées ; la plus jeune, s'appuie avec une confiance câline sur l'épaule de sa compagne, laissant échapper au milieu d'un sourire naïf le secret de son cœur. Cette figure est gracieusement ajustée dans une tunique blanche qu'enveloppe en partie un pallium vert. La confidente écoute son amie avec une gravité bienveillante. La tête est assez belle ; mais, en général, ce personnage ne vaut pas l'autre : les mains ne semblent pas irréprochables, les bras sont plats, et les plis de la tunique dessinent en traits mesquins les formes de la poitrine et le contour des hanches. Gardons-nous cependant de chicaner l'auteur en approfondissant l'œuvre plus qu'il ne convient. Il y a des tableaux avec lesquels on peut être indulgent, et si celui-ci, dont les prétentions sont modérées, plaît au premier abord, il faut se contenter de cette impression heureuse sans calculer ce que feraient gagner à la composition une tonalité moins uniforme, une peinture plus grasse, un caractère mieux décrit et la suppression de quelques détails trop maigres et peut-être superflus.

M. Hébert. M. Hébert n'est pas en veine. Son crayon tombe en langueur, son pinceau s'amollit chaque jour davantage et sa couleur devient de plus en plus inconsistante et malsaine. On prétend malgré cela que ses portraits ont un charme mélancolique qui a bien son prix. Je leur reconnais seulement, quant à moi, un parfum désobligeant de maladie, et dans leur aspect chétif, énervé, morbide, dans leurs chairs que gagne la moisissure, dans leurs fonds humides et glissants, je cherche en vain le mérite qui donne les attraits dont on parle. Soyons de bonne foi, cette année les portraits de M. Hébert ont un aspect lamentable. Et, voyez le malheur, c'est précisément celui de S. A. I. la princesse Clotilde qui affecte de mettre en évidence les défauts du peintre. On a beau dire, l'œuvre est manquée et il faut remettre la tête en ensemble, donner de l'élégance à la ligne des épaules, assurer entre celles-ci et la taille un juste rapport, dessiner avec soin les bras, emmancher correctement les mains, etc., enfin jeter sur la toile aujourd'hui louche et glauque un peu d'existence et d'animation. A la place de M. Hébert, je la referais en entier.

Le portrait de madame C... est meilleur que le précédent bien qu'il ne brille pas non plus par l'apparence de la santé. Malgré son air mourant, ou même tout à fait mort, il pèche moins toutefois

que celui de la princesse Clotilde au point de vue de l'exécution générale.

Est-ce à dire que M. Hébert soit sans talent? Non, à coup sûr. Toutefois il s'égare si bien dans de certaines rêveries qu'il s'y perd. Il y a trouvé jadis d'équitables succès, mais il en applique aujourd'hui la triste poésie à tout ce qu'il touche, en lui donnant chaque année une teinte plus délétère. Voilà par où il périra, s'il ne se défend résolûment contre la fatale tendance qui l'entraîne. On lui a connu des qualités infiniment précieuses de distinction et d'expression; il a produit des pages d'une grande saveur, d'une délicatesse exquise, entre autres *la Mal'aria*, dont la grâce souffrante vous pénètre jusqu'au fond de l'âme; mais, sous peine de n'éveiller bientôt que le souvenir amer des promesses qu'il n'a pas tenues, des espérances qu'il n'a pas réalisées, il importe qu'il s'arrache au plus vite à l'atmosphère malade qui l'entoure, et qu'il s'échappe de ce milieu embrummé de spleen, de douleurs sourdes, d'affaissements, que sais-je? de misères et de fatigues dans lequel il paraît trop se complaire.

M. Hébert a exposé, en outre, une *vue de Cervara*, pochade de l'esprit le plus fin.

III

M. Barrias.

M. Barrias a produit un nombre considérable d'œuvres importantes. Sa notoriété remonte au Salon de 1851, où les *Exilés de Tibère*, toile magistrale, énergiquement conçue, solidement exécutée, fixa l'attention des amateurs que préoccupait l'avenir de la grande peinture. Depuis cette époque, M. Barrias a peint dans la chapelle de la Maison Eugène-Napoléon et à Saint-Eustache de vastes compositions murales. Il a aussi décoré d'un plafond avec voussures l'hôtel de M. Pereire et improvisé pour l'hôtel du Louvre quatre plafonds, quatorze grisailles et vingt tableaux. Je ne parle pas d'une douzaine de toiles disséminées dans les musées de province, de *l'histoire des jeux équestres et gymnastiques depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, immense frise de 400 pieds se développant à l'intérieur du Cirque-Napoléon, ni d'un grand nombre de portraits, ni d'un carton pour le plafond du Théâtre-Français. On le voit, ce n'est pas M. Barrias qui donne à sa main le temps de s'engourdir, à son esprit le loisir de sommeiller.

Notre artiste se plaît surtout avec les vieux

Romains, et quand il les représente aux champs ou à la guerre, dans leurs cabanes rustiques ou dans leurs habitations aux murs de stuc, embaumées par le laurier-rose et le myrte, il se défend des niaiseries écœurantes d'une certaine archéologie très en vogue aujourd'hui. Il a fourni, par exemple, à la maison Didot, pour l'*Horace* et le *Virgile* qu'elle a édités, une quarantaine de dessins charmants, où l'on trouve exprimé en style simple, exempt d'afféterie et de prétentions puériles, les mœurs, les usages et les types des anciens dominateurs de la terre.

M. Barrias descend cette année dans l'arène armé de plusieurs cadres : la *Communion* (souvenir de Ravenne), la *Conjuration chez des courtisanes*, une toile fantastique dont le sujet est tiré de la vie présumée d'Ossian, et deux ou trois portraits.

Pour être franc, je dirai que je préfère le Théâtre-Français à la Gaîté, *Phèdre* à la *Tour de Nesle*. Toutes les intelligences, il est vrai, ne s'accommodent pas également de la nourriture que l'on prend en compagnie de Corneille et de Racine, et il y a des appétits qui ne sont rassasiés qu'après avoir soupé de la littérature des boulevards ; mais comme les plats de choix sont, de l'avis des délicats, supérieurs aux ragoûts hauts en épices, on voudrait retrouver M. Barrias au Forum ou à Pompéi, avec les Romains

de Camille ou de Phocas, et l'on attend, non sans impatience, que la lyre du jeune peintre s'accorde enfin pour un nouveau poëme qui soit le noble pendant des *Exilés de Tibère.*

Pour la *Conjuration chez des courtisanes,* l'artiste a supposé le moment où des seigneurs de Venise, ivres de vin de Chypre, exaltés par les fumées âcres du festin et les caresses perfides de leurs maîtresses, s'engagent par écrit et par serment à renverser le gouvernement qui fait trembler le Turc, le Grec et le Génois. Mais Venise elle-même intervient au moyen d'un membre du fameux conseil des Dix. Dissimulé à demi derrière un rideau vert, le sombre personnage assiste à la scène et donne à Stella, l'une des courtisanes, une bourse pleine d'or que l'indigne créature reçoit d'une main, pendant que de l'autre elle rapproche son amant de son cœur.

Eh bien, ce rideau, cet homme à moitié caché, cette bourse, ce double geste de Stella, voilà ce qui ne me plaît pas, parce que tout cela mène à l'Ambigu, et que je n'ai aucune sympathie pour le drame qu'on y joue. Il semble que la scène serait d'un effet plus puissant, moins écrit, sans doute, mais en réalité plus profond, si la trahison, au lieu de s'étaler brutalement au premier plan, se pressentait comme une lueur sinistre au travers des regards et des sou-

rires de ces filles penchées, le corsage défait, sur les hommes qui ne quitteront leurs chaudes étreintes que pour les prisons de Saint-Marc. Il y a des circonstances qu'il faut savoir sous-entendre, des parties du discours où la retenue est un devoir de l'éloquence, et le spectateur n'éprouve pas toujours le besoin d'être mis littéralement au courant de l'intrigue. Or, si M. Barrias n'avait pas relevé le rideau qui, laissant à découvert un homme rouge et masqué, fait apercevoir la dernière péripétie de la pièce, l'esprit moins éclairé trouverait dans le vague flottement de ses craintes et de ses espérances un charme que la certitude ne peut lui donner.

Quoi qu'il en soit, le tableau renferme de nombreux morceaux modelés dans une bonne pâte, d'une brosse habile et chaude.

La *Communion* est fort gracieuse. La jeune Italienne qui reçoit l'hostie a beaucoup de pieuse ardeur; sa pose est naïvement élégante, son visage est empreint d'une douceur séraphique.

Parmi les portraits de M. Barrias, celui d'une belle jeune femme est de beaucoup le plus remarquable. Il porte au livret le n° 129. Les formes ont la plénitude d'une santé sereine; les chairs, d'un ton riche et tendre, rappellent la manière de certains Vénitiens, et le tout est peint d'une façon savante.

M. E. Lévy. M. Émile Lévy a exposé un projet de décoration d'arcade qu'il intitule : *La Paix entre deux nations.* Une femme brune,—de race latine probablement, — et une femme blonde,—de race saxonne, sans aucun doute,—se tiennent par la main ; aux côtés de chaque nation voltige un génie portant un bouclier ; au fond, d'un tapis de verdure surgissent des oliviers. Cette peinture a un aspect décoratif qui ne manque pas d'un certain cachet de grandeur ; mais aussitôt qu'on poursuit l'examen, on trouve que les génies sont lourds et patauds,—la tête de celui de gauche est jolie cependant,—que le visage de la nation brune est d'une grande vulgarité, qu'il y a beaucoup de tons discordants dans tout cela, et d'autres choses encore.

Le plafond où M. Lévy a représenté les dieux et les déesses de l'Olympe, rassemblés pour recevoir Psyché, que Mercure apporte à tire-d'ailes, est pauvre d'invention, et d'un travail mesquin. Tous ces immortels sont étriqués, essoufflés, réduits à rien, et Psyché ressemble à une poupée à ressorts mal articulés. M. Lévy a dû voir à la Farnésine le *Conseil des dieux* de Raphaël. Il est regrettable qu'il ne se soit pas souvenu de cette peinture célèbre pour essayer d'en transporter le caractère ample et majestueux dans sa composition.

Le bagage de M. de Curzon se compose de six cadres. M. de Curzon. C'est un artiste laborieux et fécond, inventant promptement, peignant vite, exécutant sans repos ni trêve des tableaux de genres différents. Une des toiles qu'il a exposées cette année représente des bouquetières de Naples. Une femme réunit en bouquets les fleurs que lui présente une enfant assise sur un panier ; les cheveux un peu ébouriffés, le corps droit, les jambes tendues, la fillette suit avec une gravité naïve les mouvements de sa mère. Derrière, une autre enfant, mais plus âgée, le bras levé, la main pleine de fleurs, appelle les chalands, criant à tue-tête : *Ecco fiori! Ecco fiori!* C'est sur elle que reposent, en grande partie, les probabilités de la recette. Aussi à proclamer sa marchandise, à la faire briller aux yeux des passants, déploie-t-elle une verve de gestes, une vigueur de poumons peu ordinaires. C'est une brave fille qui fait son métier en conscience.

M. de Curzon a surtout étudié le paysage, qu'il peint ordinairement avec une véritable supériorité. Je crains que ses tableaux de figures, quand celles-ci, surtout, atteignent les proportions de la nature, ne trahissent l'indécision ; on dirait l'auteur inquiet de ses forces dès qu'il change le ton de son diapason habituel. Ainsi, la tête de la mère n'est pas d'un ensemble à l'abri de tout reproche, et l'on peut

en dire autant des bras et des mains du même personnage; en général la couleur accuse une fausse solidité et le modelé est presque partout faible, grêle, pénible et cherché. Mais à part cela, la physionomie de l'œuvre est séduisante, les types sont bien choisis, les ajustements d'une élégance de bon goût, et la jeune fille qui s'écrie : *Ecco fiori!* comme vivacité d'expression, comme netteté de pantomime, est parfaitement trouvée. A elle seule, cette figure ferait le succès du tableau.

Une lessive à Cervara, la Halte des pèlerins près du couvent de San Benedetto, et *la Famille de pêcheurs dans l'île de Capri*, montrent M. de Curzon traduisant avec distinction quelques scènes de la vie intime des Romains et des Napolitains. Dans ce genre, qu'il a beaucoup exploité, il a rencontré presque toujours des inspirations heureuses. Cette fois néanmoins il est resté au-dessous de lui-même. Qu'il se défie des tons poussiéreux de sa palette, qu'il habitue son pinceau à ne pas amollir uniformément le contour des figures, et sa peinture gagnera certainement la franchise et l'éclat qui lui manquent aujourd'hui.

L'*Amour* est le pendant sec et apprêté de la *Psyché* dont la grâce affadie, mais agréable cependant, a été très-remarquée au Salon de 1859. Quant au tableau

dans lequel M. de Curzon a peint *l'Illisus et les ruines du temple de Jupiter*, c'est une de ces toiles aux lignes pures et cadencées comme l'artiste en a souvent produit.

M. G. Boulanger.

M. Gustave Boulanger a peint une répétition du *Joueur de flûte* et de *la Femme de Diomède*. La scène se passe dans la maison pompéienne de S. A. I. le prince Napoléon. Afin d'éviter le mauvais effet qu'eussent produit les fracs de MM. Th. Gautier et Augier, Samson et Got, découpant leur silhouette du XIXe siècle sur les murs couleur d'ambre de l'atrium, au milieu de colonnes enduites de rouge jusqu'à mi-hauteur, le peintre a chaussé du cothurne toutes ses figures. Il n'a obtenu, sans doute qu'une vérité factice; mais qu'y faire? Le programme étant imposé, s'en tirer avec adresse est beaucoup déjà, et comme M. Boulanger ne donne pas ses personnages pour des Romains de pure race, il y aurait injustice à le tourmenter à propos de circonstances qu'il a modifiées de son mieux, sans être libre d'en faire disparaître le vice primordial.

Ceci dit, passons à l'examen technique de l'œuvre.

On ne peut se défendre de supposer quelque invention maligne à l'auteur, en remarquant ici la supériorité d'allure des comédiens sur les poëtes. Qui se fût jamais douté que MM. Gautier et Augier porteraient

si mal le costume antique ? Ils paraissent surpris de se voir en tunique traînante ; des coins de leur pallium ils ne savent que faire ; on les dirait affublés plutôt que vêtus, et s'ils devaient marcher sur la mosaïque de l'atrium, l'un et l'autre Romain de date toute récente s'empêtreraient bien vite dans leurs travertissements. Got, Samson, Geoffroy, au contraire, mesdames Madeleine Brohan et Favart sont à l'aise ; rien ne les gêne ou les étonne, et de la vivacité ou de la grâce de leurs mouvements on ne perd ni un trait ni une inflexion. Madame Brohan surtout est fort belle. Sur sa poitrine superbement meublée, sur son vaste flanc, la tunique décrit des courbes sculpturales, les bras dessinent une ligne magnifique quoique un peu massive et le visage est illuminé d'un sourire de déesse.

L'œuvre cependant n'a pas de cohésion et d'unité : tantôt la couleur est diaphane et creuse, tantôt elle est lourde et opaque ; ici la forme est fine et distinguée, là, elle est hommasse et commune ; souvent sec, parfois incertain, le pinceau est précieux par endroits, lâché dans d'autres, rarement large et ferme. Enfin la décoration de l'appartement demanderait de nombreux sacrifices. Les filets, les palmes, les rinceaux, les moulures, les oves, les sujets y foisonnent en tons durs et criards, avec la crudité et la

précision géométrale d'un dessin d'architecture. Il faudrait en assourdir au moins la moitié, et puis aussi dessiner au milieu des plis de la draperie les jambes de M. Gautier, ôter un peu de pommade et de frisure à M. Augier, enfin diminuer les bras trop longs de mademoiselle Favart, et élargir ses hanches trop étroites.

Il y aurait peut-être d'autres griefs à formuler, mais je m'arrête. Cette peinture, au résumé, n'est pas sans attraits, et si l'exécution semble insuffisante, trop légère et trop hâtée, elle prouve le plus souvent un bon esprit.

Avec la meilleure volonté, on n'en saurait dire autant d'*Hercule aux pieds d'Omphale*. C'est là un péché sans excuse. Par contre, l'*Étude d'Arabe* est excellente. Comme attitude, expression, couleur et pinceau, ce petit panneau est pour ainsi dire irréprochable.

IV

M. Bouguereau.

M. Bouguereau est d'une grande fécondité. Sa main ne s'arrête jamais; elle travaille incessamment, passant les tons les uns dans les autres avec une placidité d'humeur que rien ne trouble, et que le public peu éclairé considère comme un signe de perfection.

La peinture de M. Bouguereau fait ressouvenir par certains côtés de l'école de l'Empire. Non pas qu'elle rappelle David, Gérard ou Girodet, encore moins, Gros ou Prudhon, mais seulement des artistes qui eurent dans le temps de la réputation, par exemple Ansiaux, Bounieu et Colson, et complétement oubliés aujourd'hui. Si les œuvres de M. Bouguereau ont un peu plus de mérite que celles des peintres que je viens de nommer, il ne faut pas en savoir un gré trop vif à l'artiste. Il s'est infusé, tant bien que mal, quelques qualités modernes, à la portée de tout le monde ; mais, n'en comprenant ni l'essence, ni les ressources, il entrave plutôt qu'il ne facilite leur éclosion. Au contraire, s'il eût tenu la palette il y a soixante ans, il eût vécu dans un courant d'idées dont son tempérament se fût très-bien accommodé. Qui sait? peut-être eût-il été cité alors comme une étoile de l'École, comme une colonne de la peinture.

Et ici, puisque l'occasion s'en présente, je veux dire combien j'admire la page que David occupe dans l'histoire de l'art.

La peinture était tombée, en France, dans un sensualisme étrange; de toutes parts c'était une ivresse effrénée, une débauche sans nom, et, d'écarts en gravelures, l'art était descendu de la sublime

hauteur où l'avaient porté Lesueur et Poussin, où Lebrun l'avait maintenu un instant, jusqu'au dernier degré de l'échelle. Cependant, quelques savants avaient indiqué déjà la route de la réforme en faisant dans le champ de l'archaïsme des découvertes patiemment contrôlées; des doctrines nouvelles sur le beau, sur le vrai chez les anciens avaient été émises par Lessing, Heyne et Winckelmann, et pratiquées, mais timidement, par Mengs et Sulzer, quand un homme, doué d'un caractère d'artiste plein d'un énergique bon sens, vint et s'empara des théories qui commençaient à se faire jour, pour les appliquer avec une vigueur et une lucidité surprenantes. Il n'imprima pas le mouvement, il le subit d'abord; mais bientôt il s'en rendit maître dès qu'il eut lancé au milieu des compositions efféminées de ses contemporains, les *Horaces*, visages fiers, figures mâles, héros austères qu'anime le souffle de la patrie. David venait d'inaugurer le goût qui devait non-seulement avoir une influence radicale sur les arts, mais encore modifier profondément le caractère des ameublements et des costumes, c'est-à-dire s'incruster dans l'esprit et les mœurs de la nation, — je me trompe, de l'Europe entière.

Je ne suivrai pas David dans tous les développements de sa carrière. Un peu théâtral avec les

Horaces, plus simple par une alliance mieux combinée de la nature et de l'antiquité dans la *Mort de Socrate ;* hardi et vivant dans le *Serment du jeu de paume ;* naturaliste dans *Marat ;* académique dans les *Sabines* et le *Léonidas ;* solennel dans le *Couronnement de Napoléon Ier*, il fit toujours remonter les études des grands maîtres à l'antiquité.

Mais, s'il exécuta plusieurs œuvres justement célèbres, son titre le plus sérieux à une gloire durable sera d'avoir fondé l'école qui a conservé son nom. Maintenant, que cette école ait fait naître une nuée de praticiens intelligents, réalisant un idéal maniéré au moyen de formes, de gestes, de poses de convention, rien n'est plus vrai, et ces hommes de métier, dépourvus de chaleur et d'imagination, pédants et ennuyeux justifient en partie les violences de la réaction qui ne tarda pas à se manifester. Toutefois, en les couvrant de ridicule la critique eut le tort d'envelopper dans ses attaques l'école dont ils n'étaient que les enfants indignes et de ne lui mesurer ni le sarcasme ni l'injure. Ce fut là une grave erreur. L'école ne pouvait être responsable de toutes les compositions roides, inanimées et sottes qui furent faites sous son nom par des impuissants qui n'avaient compris de la doctrine que ce qu'elle pouvait avoir de défectueux, de même que la réaction ne sau-

rait l'être de tous les barbouillages d'une laideur préméditée, d'une incorrection systématique qui vinrent s'abriter sous la bannière du romantisme. Inflexible sans doute sur le point du départ et sur la manière de commencer le voyage, l'école de l'Empire acceptait cependant toutes les dispositions quelles qu'elles fussent, quand bien même leurs tendances dussent conduire aux buts les plus différents. Elle avait le sentiment de l'enseignement et comprenait qu'au lieu de violenter les goûts des disciples, il fallait s'efforcer de développer leurs facultés saillantes. C'est ainsi que l'auteur du *Léonidas* sut former à ses leçons les talents si tranchés de Girodet, de Gros, de Gérard, de MM. Ingres et Schnetz, de Granet et de Léopold Robert, tandis que, suivant une ligne parallèle, Guérin instruisait Géricault, Paul Delaroche, Scheffer et M. Delacroix.

Quoi qu'il en soit, les principes fondamentaux de David ont laissé des racines profondes et vivaces. Débarrassés, désormais, de ce qu'ils avaient d'excessif et d'impérieux, mis sagement en pratique par des esprits supérieurs, ils seront le salut de l'art en le protégeant contre les efforts d'une fausse exaltation et les entraînements brutaux d'un réalisme stérile.

Je reviens à M. Bouguereau pour dire que ce peintre

est un élève de l'école de l'Empire au moment de sa décadence.

M. Lenepveu.

M. Lenepveu a exposé une *Vierge au Calvaire.*

L'artiste a représenté la mère de Jésus-Christ accompagnée de saint Jean, de Marie-Madeleine et de Marie, mère de saint Jacques, apercevant son divin fils sur le chemin de Golgotha. Elle s'affaisse de douleur, soutenue par la mère de saint Jacques; Madeleine éclate en sanglots, et saint Jean élève les bras au ciel. Le Christ est au sommet de la composition; il bénit sa mère. Pour la place qu'elle occupe, cette figure est trop grande de moitié; elle écrase le groupe qu'elle domine, et amoindrit les personnages du premier plan. La Vierge a beaucoup d'abandon.

Les portraits que M. Lenepveu a mis au Salon sont noirs et secs. Dans sa partie consacrée aux « ouvrages exécutés dans les monuments publics, » le livret, enregistre les peintures récemment achevées par M. Lenepveu dans la chapelle de l'hospice général d'Angers. J'ai vu ces importantes compositions et je suis heureux d'avoir l'occasion de les signaler comme des morceaux très-intéressants, d'une exécution hardie, d'un agencement simple et original.

M. Maillot.

« Au lieu de laisser distribuer aux baladins et aux jongleurs les mets qui restaient sur les tables après une fête, ainsi que le voulait la coutume, saint

Remi les partageait aux pauvres. » Sur cette donnée, M. Maillot a établi une composition qui montre des qualités estimables. Le saint évêque, écartant d'une main les ballerines et les histrions de bas étage qui sollicitent sa charité, distribue de l'autre des pains aux pauvres et aux écloppés réunis autour de lui. Le prélat, trop chargé de draperies, semble succomber sous le poids d'un manteau dont l'artiste a étagé les plis avec une abondance exagérée. Cet amas d'étoffe a aussi l'inconvénient de raccourcir la figure; elle en empâte les proportions, lui donnant un aspect trapu qui nuit à la dignité du personnage. D'ailleurs, la tête de saint Remi est commune et son geste n'est pas exempt de gaucherie. On trouve encore que l'effet du tableau n'est pas assez indiqué. Où commence la lumière, où l'ombre finit-elle? Et puis, sans sortir du sentiment grave qui correspond au sujet, l'artiste ne devait-il pas animer la toile en la réveillant de tons plus vifs, de teintes plus brillantes? N'y aurait-il pas aussi à faire remarquer que les figures sont plutôt juxtaposées que groupées? Mais aussi, puisqu'il a été parlé de qualités estimables, il faut dire que plus d'une partie est peinte avec conscience, dessinée avec soin, et que le coin gauche, celui occupé par les ballerines, laisse voir un ou deux torses d'une jolie facture. Si des torses, des jambes

et des bras réussis isolément pouvaient constituer un bon tableau, le *saint Remi* de M. Maillot serait une œuvre tout à fait distinguée.

M. Cabanel.

M. Cabanel est un artiste avec lequel on doit compter. On peut ne pas aimer son talent, mais il serait malaisé de lui contester une somme très-honorable d'habileté, beaucoup de grâce et d'élégance.

Son envoi à l'Exposition se compose de trois portraits; d'une étude — *Marie-Madeleine;* d'un petit tableau — le *Poëte florentin*, et d'une toile plus importante—*Nymphe enlevée par un Satyre.*

Des portraits, celui de S. Exc. le ministre des travaux publics est d'une coloration vide et d'un travail flasque ; celui de Mme W. R. vaut mieux, mais les nœuds de rubans sont piqués au corsage de manière à déformer la taille ; enfin, celui de Mme I. P. a bon air et grande tournure, quoique le contour de l'épaule manque de distinction, et que la peinture soit molle et veule. C'est le meilleur des trois.

Nous ne parlerons pas de *Marie-Madeleine,* étude médiocre, qui mériterait un langage sévère. Le *Poëte florentin*, au contraire, est très-séduisant. Assis sur le banc d'une villa, un homme récite quelques stances au milieu d'un auditoire d'adolescents attentifs. La muse du Florentin chante l'amour, sans doute,

ses promesses, ses pleurs et ses sourires, car un jeune homme de vingt ans et une jeune fille de quinze, au lendemain peut-être de leurs premiers baisers, sont là, les mains naïvement entremêlées, le cœur suspendu à la lèvre inspirée du poëte. Tout cela est gracieux et chaste. Le pinceau habituellement flou, la couleur assourdie de M. Cabanel a baigné cette petite scène dans une brume harmonieuse, et c'est au mieux, parce que si des tons trop gaillards avaient été jetés sur la toile d'une main trop brusque, la fleur de poésie et le doux émoi du sujet eussent été dispersés. C'est ainsi que les défauts de M. Cabanel l'ont cette fois heureusement servi.

Le morceau important de l'exposition de M. Cabanel est la *Nymphe enlevée par un Satyre.*

On voit d'ici le sujet : un satyre entoure de ses bras hâlés une nymphe dont le corps blanc trace une ligne pleine d'abandon; la chevelure défaite, les yeux mi-clos, la belle résiste à peine au demi-dieu, et celui-ci a le sourire vainqueur, l'œil satisfait et lascif que comporte la circonstance. Cet épisode mythologique se passe dans un paysage agreste et touffu.

On a dit que cette toile était un écho italien du XVIe siècle, un reflet du Corrége. Le Corrége ! grand Dieu ! Qui donc a parlé du Corrége à propos de M. Ca-

banel? Je ne sais; mais pour sûr quelqu'un a comparé la *Nymphe* à l'*Antiope*. Quelle plaisanterie! Pour se convaincre que M. Cabanel n'a pu avoir en vue ni un commentaire, ni même un souvenir du Corrége, il suffit de se rappeler que le maître était tout à la fois délicat et viril, souple et puissant, qu'il possédait le secret incomparable des consonnances entre les clairs et les vigueurs, que ses chairs ont des lumières exquises et des ombres d'une merveilleuse limpidité. Et son pinceau! quelle tendresse et quelle force, et aussi quelle pâte abondante et moelleuse! Et dans sa couleur que de mystérieuses palpitations, que d'enivrantes voluptés, et dans ses lignes que d'ondulations et de grâces!

Or, même sans être bien avancé dans la connaissance des choses d'art, chacun peut voir que la *Nymphe* n'offre aucun des traits distinctifs du Corrége. Le dessin du tableau de M. Cabanel est réfléchi, mais il manque de simplicité et de nerf; par exemple, le torse du satyre est cahoté outre mesure, et le contour se continue partout avec une égalité que ne rompent nulle part le croisement des formes, le jeu des muscles. La couleur a de la grâce, on trouve des passages très-fins, et l'ensemble de la tonalité est agréable; cependant elle ne gagnerait pas médiocrement à quelque solidité de plus, raffermissant par exemple

le ventre de la nymphe qui est d'un blanc crayeux, et les demi-teintes du torse, des bras et des jambes, qui sont d'un vert sale et maladif. La peinture est douce et châtiée, mais froide, ouateuse, sans résistance, donnant au tableau l'apparence d'une énorme aquarelle ou d'une tapisserie des Gobelins imitant assez bien un tableau; elle annonce en outre une main laborieuse, patiente et souple en même temps. Il est regrettable, toutefois, que pour préciser l'effet et l'accent des parties claires, le peintre n'ait pas osé quelques empâtements nourris, retenant la lumière, ajoutant à la profondeur des ombres, à la légèreté des demi-teintes. Quant au style, il est bien maigre et bien vide pour entrer en comparaison avec celui du Corrége, et il est probable que ce n'est pas de ce côté qu'on s'est tourné pour rencontrer des points de similitude entre l'*Antiope* et la *Nymphe*.

Le fait est que cette peinture annonce une préoccupation des artistes français du XVIIIe siècle, lointaine sans doute, involontaire si l'on veut, en tous cas fortement mitigée par l'étude des Italiens. M. Cabanel se montre moins vif, moins chaud, moins adroit, et d'ailleurs moins frivole que nos peintres d'il y a cent ans; en revanche, il a le goût plus rassis, le sentiment de la noblesse des formes plus sérieux, et si

comme eux il n'arrive ni à la majesté du style, ni à l'élévation de la pensée, il se tient à un niveau de distinction très-honorable et que ceux-ci n'atteignirent presque jamais. Quoi qu'il en soit, pour ne pas être leur continuateur, pour ne pas montrer les traits saillants de leur race, il est cependant de la famille; du moins, il a fait un tableau qui ne saurait passer pour un échantillon des écoles d'Italie, qu'on reconnaîtra toujours, au contraire, comme l'œuvre d'un peintre français.

Ce n'est pas dans le but de déprécier M. Cabanel que nous disons cela, c'est afin de répondre à ceux qui ont établi entre lui et le Corrége une relation impossible.

V

C'est avec M. Baudry que j'achèverai la revue des travaux exposés au Salon de 1861 par les anciens pensionnaires de Rome.

MM. Hesse, Dubois, Court, Larivière, Buzard et Schopin.

On dira peut-être que j'omets de parler de MM. Hesse, Dubois, Court, Larivière, Buzard, Schopin, et de deux ou trois autres. C'est à dessein que j'oublie ces artistes. En effet, l'étude des tableaux qu'ils ont envoyés au Salon serait presque aussi attristante que celle des œuvres de MM. Paul Huet, Eug. Devéria,

MM. P. Huet et E. Devéria.

MM. J. Gigoux et L. Boulanger.

Jean Gigoux et Louis Boulanger, ces illustres coryphées de l'école romantique, bien au-dessous aujourd'hui de leur ancienne renommée, et il vaut mieux ne pas la faire.

MM. Lanoue, et Prieur.

Je ne parlerai pas non plus de MM. Lanoue, Prieur, etc., grands prix de paysage. Je citerai seulement M. Thomas, qui fut pensionnaire architecte. Il s'est emparé récemment de la palette, et il peint aujourd'hui des ciels, des terrains, des arbres et des buissons d'un beau caractère. Il lui manque encore de la pratique, mais cela viendra; il possède l'essentiel, ce que développent quelquefois les maîtres, ce que les meilleurs ne sauraient donner complétement : le sentiment noble et grand de la nature.

M. Thomas.

J'arrive à M. Baudry.

M. Baudry.

L'artiste qui éveille le plus de bruit aujourd'hui, c'est M. Baudry. Les uns, saisis d'un élan enthousiaste, lui jetteraient volontiers des fleurs; d'autres ne lui épargnent point les couleuvres. Il en est qui vont jusqu'à lui dénier la force. Quant aux admirateurs, charmés et séduits par la grâce du coloris, par l'esprit vif et prime-sautier de la touche, par un modelé plein d'initiative qui donne parfois à l'œuvre peinte la vibration même de la nature, je comprends qu'ils se passionnent et portent l'artiste aux nues. Sans se laisser éblouir par le bien, que plusieurs recherchent

le faible et le notent, je le comprends encore. C'est là de la discussion, et des avis contradictoires qu'elle soulève il peut sortir des enseignements salutaires dont le peintre saura profiter pour s'affirmer un jour avec plus d'autorité. Quant à ceux qui nient l'évidence du talent de M. Baudry, il faut les plaindre : ce sont des ignorants ou des aveugles, s'ils n'obéissent pas à je ne sais quelles sourdes rancunes, à je ne sais quelles jalousies misérables.

Je suis de ceux qui n'acceptent la valeur de M. Baudry que sous bénéfice d'inventaire.

C'est précisément à propos des tableaux de cet artiste, qu'on peut parler des conditions déplorables d'éclairage que le palais des Champs-Élysées fait aux exposants.

Les peintres choisissant des ateliers éclairés par un jour calme et discret, leurs tableaux quittent le plus souvent, sans inconvénient, la lumière tempérée sous laquelle ils ont été faits, pour la clarté amortie,— soit par les tentures des fenêtres, soit par le dépolissage des vitres, — des appartements, des églises ou des musées qu'ils doivent décorer. Mais quand il s'agit de tenter l'épreuve toujours difficile de la publicité, s'ils sont accrochés comme sur la place publique, dans une sorte de cage ouverte de tous côtés, il est évident que loin de rencontrer

des chances favorables ils n'en subissent que de détestables. En effet, la lumière traversant d'emblée la calotte de cristal qui coiffe l'édifice, tombe sur eux drue, serrée, impétueuse; se heurtant à tous les angles, inondant le plancher et les parties planes, elle se divise et se répercute en rayons et en reflets sans nombre; elle fouille les cadres, transperce la peinture, joue dans la trame de la toile, creuse les tons solides, vide les colorations peu robustes et réduit à néant les harmonies sereines et attendries.

Ce n'est pas tout. Si les parois des salles sont pour la plupart livrées aux brutalités de ce jour implacable, d'autres, par opposition, restent plongées dans une ombre de catacombes, et les tableaux relégués sur ces tristes surfaces ne montrent rien, ni taches ni mérites. Ainsi, pendant que, d'un côté, le soleil crée des défauts qui n'existent pas, l'obscurité, de l'autre, efface tout, erreurs et qualités, c'est-à-dire qu'il y a excès de soleil ou abus d'ombre, et que nulle part ne règne cette clarté douce, égale et modérée qu'exigent les convenances de la peinture.

On dit qu'il a circulé chez les artistes un petit papier que les principaux se sont empressés de signer. Il s'agirait d'un engagement d'honneur de ne pas exposer aussi longtemps que le Salon se tiendra dans

les galeries actuelles. J'ignore où en est cette manifestation. Je sais bien moins encore si le but qu'elle se propose sera atteint, et si le palais des Champs-Élysées, rentrant dans le programme de son origine, ne sera plus affecté qu'aux seules exhibitions de l'industrie et de l'agriculture. Cependant comme les cloisons de la *Halle aux arts*, pour nous servir de la spirituelle étiquette que M. About a inscrite au fronton du Salon de 1861, sont jugées et condamnées, il faut espérer que tant de justes réclamations ne s'égareront pas en chemin, et qu'un jour, dans quelque coin de Paris, on verra s'élever un bâtiment construit spécialement en vue des expositions d'œuvres d'art.

Il est bien entendu que, dans ce qui précède, il n'y a pas une ligne qui, soit directement, soit par voies détournées, s'adresse aux hommes honorables chargés de l'organisation du Salon. On connaît leur zèle et leur compétence dévouée ; en tous cas, leur infatigable bienveillance, leurs habitudes de courtoise distinction les tiennent à l'abri de tout reproche.

M. Baudry est une des victimes du soleil. Colorés dans une gamme claire et sensible, couverts souvent d'une pâte légère et délicate qui permet de suivre le jeu de l'outil dans ses négligences apparentes comme

dans ses coups de précision, les tableaux de cet artiste, plus que ceux de beaucoup d'autres peut-être, demandent une lumière tranquille.

On se souvient de la *Madeleine repentante* exposée en 1859, par M. Baudry, dans ce terrible palais des Champs-Élysées. L'action violente du jour faisant trop ressortir les inflexions de la brosse, celles-ci prirent une importance exagérée ; les ombres semblèrent vitreuses, les lumières plaquées, l'exécution dépouillée, les contours bavocheux. Aussi le tableau ne produisit qu'un effet contesté.

J'ai revu la *Madeleine* non pas dans le jour complaisant de l'atelier de l'auteur, mais au musée de Nantes, dans une salle d'honneur. Le voisinage qu'on lui a donné est assez difficile à soutenir : le *Massacre d'Athalie*, par Sigalon ; la *Bataille de Nazareth*, par Gros ; une étude de Géricault ; un portrait de Rembrandt ; un panneau de Wouwermans ; le *Combat de taureaux*, par Brascassat ; un portrait de M. Ingres ; l'*Enfant charitable*, par Scheffer, etc., etc. Eh bien ! en compagnie de ces toiles, dont plusieurs sont d'une couleur très-puissante, et quelques-unes d'une beauté achevée, l'œuvre de M. Baudry, loin de paraître troublée, se ranime, reprend sa limpidité et sa consistance relative, et aussi le cachet de suave harmonie imprimé par le peintre. Au demeurant,

c'est un tableau réussi. Il est vrai que la salle d'honneur du musée de Nantes est excellemment bien éclairée.

M. Baudry a exposé cette année quatre portraits, deux esquisses et deux tableaux.

Ce qui frappe surtout dans les portraits de M. Baudry, c'est la variété des procédés que l'auteur emploie pour reproduire ses modèles. Au lieu de s'assimiler à un instrument qui reproduit avec une précision égale, par des artifices identiques, des personnes d'âge, de position, de sexes différents, il modifie ses moyens et ses arguments, et, donnant à ses effigies un caractère de vérité individuelle, il anime chacune d'elles de l'existence qui lui est propre. C'est pourquoi, par exemple, on trouve dans celles qu'il a mises au Salon de quoi satisfaire l'idée qu'on a pu se former de M. Guizot, de madame Madeleine Brohan et de M. Ch. Dupin.

Un mérite commun à tous les portraits de M. Baudry et qui ne saurait passer inaperçu, c'est l'exécution supérieure des mains, toujours posées avec aisance, dans l'action qui convient le mieux aux habitudes du modèle : les proéminences osseuses, les plis de la peau, l'attache de chaque phalange sont indiqués dans la pâte, en belles touches simples, grasses et fermes, moelleuses comme une caresse, incisives

comme un scalpel. Enfin, dans les manches de l'habit on sent qu'il y a des bras, sous les plis du gilet une poitrine, que l'étoffe recouvre un corps qui respire, qui peut remuer, se lever et marcher. Or tout cela, exprimé largement, avec la plus intelligente sincérité, est le fait d'un homme de tact et d'habileté, qui connaît son métier sur le bout du doigt, sachant à merveille ce qu'il veut, où il doit aller, où il faut s'arrêter. Aussi, reproduit par la photographie, le portrait de M. Guizot offre des accents d'une vérité saisissante, et les mains sont tellement vivantes, les plis des vêtements accusent si bien les formes, qu'on hésite à croire que l'objectif n'ait pas interprété directement la nature.

Maintenant, dans le genre, M. Baudry a-t-il mieux fait cette année qu'en 1857 et 1859? Je ne le pense pas. Il semble, en effet, que la peinture du portrait de M. Guizot, pour ne citer que celui-là, n'a pas la fluidité ni l'unité qu'on avait si fort admirées dans le portrait de M. Beulé et dans celui de M. Jard-Panvillier.

Cybèle et *Amphitrite,* sont deux petits panneaux qu'on n'a pas assez regardés, auxquels le feuilleton a eu le tort de ne consacrer que des lignes distraites. Ils soutiennent cependant l'épreuve de l'examen, et même, d'une tournure magistrale, du plus bel aspect

décoratif, d'une coloration infiniment séduisante, ces esquisses peuvent prendre place au nombre des inspirations les plus heureuses de M. Baudry.

Couchée sur le sable d'une plage, les bras arrondis au-dessus de la tête, Amphitrite achève sa toilette; un enfant assis lui présente un miroir; un autre souffle dans un gros coquillage rose. Au second plan, à gauche, la proue d'un navire; à droite un cap; au fond la mer. Le mouvement de la figure principale est d'une souplesse hardie; on dirait que l'artiste a voulu lui donner l'ondulation d'une vague. Le corps de la déesse est de profil, mais le visage se voit de face; il est très-beau et d'une expression charmante. Les enfants sont parfaits.

Cybèle est étendue négligemment sur un tertre ombragé, à gauche, par un bouquet de haute végétation. Un enfant embrasse avec transport la déesse de la terre; à droite, un char, un lion, et un second enfant assis sur la croupe du roi des animaux. Fond de paysage.

Tout cela, bien simple en soi, porte l'empreinte d'un art élevé. Le dessin est d'une ampleur superbe, développant les formes dans le sentiment le plus large. Non pas que M. Baudry ait fait des immortelles charnues, et débordées par la graisse; au contraire, les attaches minces, les extrémités effilées

sont d'une incomparable élégance, et le geste, la pose, la fière allure des saillies et des dépressions donnent à ces nudités un caractère de force et de grandeur qui n'excluent pas le charme de la grâce. La lumière se répand partout, égale, fraîche, vaporeuse. Sans éclats, sans reliefs matériels, l'allégorie n'a de la réalité que tout juste la nuance qui peut la rendre saisissable, et le peintre, à mon avis, en se réglant sur cette tonalité incertaine qui tempère le modelé, se tient bien mieux dans les convenances du sujet, captive plus sûrement les esprits délicats que s'il avait prononcé davantage la valeur des ombres et des clairs.

Cependant comme cette critique est sérieuse, il ne faut pas oublier de faire remarquer que, dans le panneau consacré à Cybèle, la silhouette de l'enfant assis sur le lion se continue mal avec celle de la jambe pliée de la déesse. Pour renforcer cette ligne, le peintre a bien avancé le contour de la croupe du lion, mais cela ne suffit pas, et pour qu'elle fût complétement bonne, il y aurait quelque chose à faire encore.

M. Baudry a exécuté en grand, dans le salon de madame la comtesse de Nadaillac, les deux petites esquisses dont il vient d'être parlé.

Le tableau de M. Baudry qui excite au Salon de

1861 le plus d'empressement, dont on vante surtout les qualités, est celui qui représente Charlotte Corday devant Marat assassiné.

Voici le passage de l'histoire dont s'est inspiré l'artiste.

« ..... On fit quelques difficultés pour laisser monter Charlotte Corday. Comme elle insistait, arrive une jeune femme, nommée Catherine Évrard, avec laquelle Marat vivait maritalement. Elle déclare à Charlotte qu'elle ne peut entrer. Celle-ci redouble ses instances avec tant de vivacité, que Marat l'entend de la baignoire où il était plongé, et comprenant que c'est la personne qui lui avait écrit, il eut envie de la voir, et, d'une voix forte, ordonna qu'on l'introduisît. Restée seule près de lui, Marat commence par lui demander les noms des députés réfugiés à Caen. Elle les lui indique, et il les écrit au fur et à mesure avec un crayon. Quand il a fini, il ajoute : « C'est bien, ils iront tous à la guillotine. » Ce mot est son arrêt de mort ; elle tire de son sein un couteau qu'elle lui plonge tout entier dans le cœur. Il n'a que la force de proférer ces mots : « A moi, ma chère amie, à moi ! » A ce cri, les femmes de la maison qui pliaient les feuilles de Marat se précipitent dans la chambre. Charlotte n'avait pas essayé de fuir; *elle se tenait près de la fenêtre, debout, calme et immobile.....* »

Les mots soulignés indiquent l'instant du drame choisi par M. Baudry.

La main gauche serrant convulsivement le bord opposé de la baignoire qui se présente en perspective fuyante, le bras droit pendant en dehors, la tête rejetée en arrière, Marat vient d'être poignardé. Quelques livres placés sur une petite étagère fixée au mur étaient à la portée du rédacteur de l'*Ami du Peuple*. On voit au fond sur la paroi de la petite chambre qui fait face au spectateur, une carte de France, auprès de la baignoire, une sorte de billot, et sur le billot un encrier de plomb. Une planchette sur laquelle écrivait Marat est renversée, ainsi qu'une chaise, — celle dont Charlotte sera bientôt frappée par la populace exaspérée. Ces traces de désordre, auxquelles le peintre a ajouté une flaque d'eau répandue sur le carreau, et quelque papiers jetés à terre, indiquent qu'il y a eu un moment de lutte. Le crime accompli, Charlotte s'est réfugiée dans un coin de la chambre, auprès de la fenêtre; appuyée fortement contre la muraille, on dirait qu'elle veut s'y enfoncer. Un rideau, tiré en partie, laisse les trois quarts de la pièce dans l'ombre et la lumière ne frappant que Charlotte, éclaire les lignes de son beau visage, dont la sérénité est à peine altérée. Cependant, à la dilatation des narines, à la

fixité du regard attaché en dehors du cadre, évidemment sur la porte qui va donner accès aux amis de Marat, à la pâleur violacée des lèvres, on comprend que la nature parle et commande, et que si la jeune fille ne témoigne pas de faiblesse, elle croit, comme elle devait l'écrire à Barbaroux, « qu'elle va mourir dans l'instant. »

Telle est la description exacte de la composition de M. Baudry.

Et d'abord, je veux faire à la critique une part importante.

Le soleil frappe d'aplomb la fenêtre de la chambre, théâtre du drame. Or, se glissant par un coin que ne masque pas le rideau, filtrant au travers même du rideau, qui est blanc et léger, il égaye la toile d'une clarté argentine en désaccord avec le sujet. Il est essentiel que le peintre, comme le poëte, comme le musicien, recherche toujours pour exprimer une situation, les couleurs qui se rapportent le mieux au caractère de cette situation. Une fête ne peut pas s'accommoder de l'harmonie qui convient à une scène de douleur, et si l'on traduit la tristesse avec des accents qui seraient seulement à leur place dans un motif souriant et gai, il est certain qu'on se trompe, parce qu'on n'emploie pas le mode indiqué, je veux dire, exigé par la circonstance.

M. Baudry excelle dans les colorations claires ; il les manie avec une suprême habileté ; mais pour le drame de Marat il devait rechercher un autre mode et trouver sur sa palette une gravité qui fût la déduction logique de la scène ; il devait se montrer moins agréable, plus austère, plus terrible, plus saisissant, partant plus vrai, et alors, par l'ordonnance naturelle et bien calculée de son effet, il eût mis les sensations du spectateur au niveau du sujet dont il eût rendu la sombre et poignante énergie.

On le voit, je ne ménage guère la critique au jeune peintre, et les vives sympathies que m'inspire son grand talent ne m'aveuglent pas jusqu'à me faire proclamer excellent ce qui me paraît condamnable. Cependant, après ces justes réserves à propos de l'entente générale de l'effet, après avoir en outre signalé un peu de mollesse dans la tête de l'héroïne, et quelques plis trop secs et trop cassés dans sa robe à mille raies grises, il ne me reste plus que des éloges à donner à l'œuvre de M. Baudry, et des plus vifs.

Ainsi, en admettant pour son tableau une harmonie limpide, il faut avouer que le peintre s'est mesuré avec l'une des difficultés les plus redoutables que puisse affronter un coloriste consommé. Le relief d'une draperie ou d'une figure en pleine lumière, à l'aide des ombres tranchées et des clairs intenses,

s'obtient avec une facilité relative; mais dans une tonalité que l'ombre rend uniforme, dans ce qu'on appelle le clair-obscur, trouver la saillie des objets, voilà ce que des natures privilégiées peuvent seules entreprendre et mener à bien. Un grand parti d'ombre s'étend sur le tableau de M. Baudry enveloppant Marat, la baignoire, le linge qui s'en échappe, la chaise renversée, des papiers, etc. Eh bien, chaque détail de ce tout se détache de ce qui l'avoisine, prend le ressort voulu, sans sèchesse sur les bords, rien qu'en gardant sa couleur propre ; c'est-à-dire, qu'il y a une affinité parfaite entre les éléments de cet ensemble et que les uns et les autres conservent leur physionomie et leur apparence particulière, bien que se mariant dans une teinte également vaporeuse. Je dirai mieux, cette partie du tableau, au point de vue du rapport des tons entre eux, et de leur concordance exacte, est si complétement réussie, ces couleurs presque pareilles, mais variées avec le goût le plus délicat, sont placés avec une telle justesse, que l'Exposition entière ne pourrait pas offrir un seul morceau,—tableau, ou fragment de tableau, —montrant dans cet ordre d'idées, des qualités aussi nettement exprimées.

Il faudrait peut-être parler encore de l'originalité de l'invention, reconnaître plus d'une trace d'esprit,

et savoir gré au peintre d'avoir mis dans son œuvre le beau, partout où le beau était possible ; mais je m'arrête. D'ailleurs la *Charlotte Corday* n'est peut-être pas, malgré ses rares mérites, la toile que je préfère dans l'exposition de M. Baudry.

Une œuvre, au contraire, qui marquera dans la carrière de l'artiste, la plus complète à certains égards, qui soit sortie jusqu'à présent de son atelier, c'est le *petit saint Jean,* ou plutôt le portrait du fils de madame la comtesse de Swicytowska.

Remarquable surtout dans l'expression des sentiments doux et suaves, habile à peindre les chairs tendres et les attitudes naïves des enfants, M. Baudry, a porté dans cette toile, à un degré qu'il n'avait pas encore atteint, son caractère personnel qui présente l'alliance la plus heureuse du bon sens et de la fantaisie. Jamais encore le peintre n'avait pris une allure aussi résolue ni aussi directe. Sa personnalité se prononce et se fixe ; elle a conscience des appropriations successives dont elle s'est dégagée, et, fortifiée par une excursion raisonnée dans le domaine italien, elle peut hasarder aujourd'hui des retours sur elle-même, et manifester ses formes originales.

Peu d'hommes ont eu plus à lutter contre leurs propres qualités que M. Baudry. Dans ses premiers travaux d'étude, il manifestait une sorte de sauva-

gerie qui faisait redouter les plus graves erreurs. La couleur était brillante, mais brutale ; le dessin vigoureux, mais vulgaire. L'élève se plaisait à reproduire les musculatures puissantes dont il aimait à exagérer l'accentuation; sa brosse large et nerveuse, était impatiente et pleine d'audace, mais, rebelle à reproduire les lignes pures d'un corps de femme, elle se refusait aux grâces de la nature. Elle avait de l'énergie, elle manquait de discernement. Si elle recherchait les empâtements audacieux, elle se souciait peu des délicatesses du métier; elle ne caressait pas, elle emportait le morceau. Enfin, comme goût et comme style, l'artiste semblait destiné à se rapprocher un jour du Caravage ou de l'Espagnolet. Dieu merci, la lumière s'est faite dans cette intelligence si merveilleusement douée d'ailleurs, la révélation du beau et du noble s'est produite, et aujourd'hui M. Baudry réussit, — et l'on sait dans quelles proportions — précisément sur la voie qu'on a dû croire d'abord fermée pour lui.

La gravure que le lecteur a trouvée en tête de ce chapitre me dispense de décrire le *petit saint Jean* et de signaler la simplicité touchante de la pose, la grâce imprévue et spirituelle du geste. Mais ce que le burin et la pointe n'ont pu rendre, c'est le charme que répand autour de lui cet enfant un peu inquiet et qui,

d'un mouvement ingénu, plonge sa petite main dans la masse blonde de ses cheveux. Ce qu'ils n'ont pas rendu non plus, c'est la tranquillité des ombres, la douceur des parties lumineuses, et, dans cette gamme paisible, par la conduite des teintes et la franchise des nuances, l'effet savoureux du tableau. Pas de contraste violent ni de brusque antithèse; tout est simple et vrai, tout se tient et se lie. La seule opposition qu'ait voulue le peintre, c'est celle qu'il a trouvée en détachant le modelé approfondi et travaillé de la figure du fond, — arbres, ciel et terrain, — enlevé d'une main preste, mais alors avec un art singulier qui ôte la fraîcheur au paysage pour la laisser tout entière au personnage. Le bocage est adouci et d'un ton dissimulé; en le maintenant dans cette vapeur tiède et concentrée, l'artiste lui a donné une teinte de mystère et de rêverie, charme précieux que plus de sonorité eût aisément brisé.

Ajoutons que le *petit saint Jean* est parfaitement dessiné; les attaches sont d'une indication enveloppée mais très-sue, les extrémités d'une peinture excellente, et la tête est irréprochable. Je reprocherai seulement à l'artiste le ton plat de la cuisse gauche, qu'une hachure de lumière suffirait à remettre en relief.

Quoi qu'il en soit, ce tableau est remarquablement

beau. Il vient en tête des meilleures productions de cette année, et je finis à son sujet en rappelant ce qu'un critique très-compétent, M. Perrin, de la *Revue européenne*, a dit à propos du *petit saint Jean* : « Celui-là est un vrai peintre qui a peint cette exquise étude. »

VI

L'occasion devant se présenter plus loin de parler de M. Pils et de M. Flandrin, j'arrête ici cette revue des anciens pensionnaires de Rome.

Elle donne, je crois, complète raison à ce que j'ai dit au début relativement à la faculté qu'ont les élèves de la villa Médicis de développer librement leur originalité, de chercher une voie qui leur soit personnelle. Sortant du même milieu, instruits par les mêmes modèles, nous ne les avons pas vus en effet marcher du même pas ou bien celui-ci derrière celui-là. Ils ont au contraire fait choix de routes différentes, et chacun poursuivant son rêve a modifié à sa guise les préceptes que tous ont puisés à la même source. Ainsi les tableaux de M. Cabanel ne seront pas confondus avec ceux de M. Barrias, et les toiles de M. Hébert ne passeront jamais pour sortir de l'atelier de M. Bau-

dry. On ne peut donc pas dire des élèves de Rome qu'ils sont coulés dans le même moule. C'est à peine si l'on trouve entre ceux qui paraîtraient devoir se tenir de près, un air lointain de famille.

Les travaux de cette brillante cohorte d'artistes ne sont pas tous également remarquables. Enlevez cependant au plus médiocre le vernis d'éducation romaine qui le recouvre, combien il sera moins supportable encore ! On y saisit au moins, jusque sous l'impéritie de l'artiste, ce je ne sais quoi qui ne s'apprend pour ainsi dire qu'à Rome, comme involontairement et qui même peu ou point cohérent, à l'état confus, incertain, embryonnaire, répand toujours un parfum pénétrant et agréable.

Quant à ceux dont les œuvres attirent la foule, fixent ses ardentes sympathies et quelquefois son admiration, c'est peut-être parce qu'ils sont partis de la villa Médicis qu'ils ont rencontré le bon chemin, et s'ils n'avaient pas remporté la couronne académique, qui sait ! ces forts, ces habiles seraient peut-être aujourd'hui faibles et complétement perdus pour l'art..

Je le répète, le prix de Rome n'arrache pas au génie ses ailes naissantes, et c'est dans la villa Médicis que l'école recrute encore ses artistes du savoir le plus sérieux, le plus fécond et le plus sain.

II

LES COMMANDES OFFICIELLES

ET LA PEINTURE MILITAIRE

II

LES COMMANDES OFFICIELLES

ET LA PEINTURE MILITAIRE

I

Dans le discours qu'il a prononcé à l'occasion de la distribution des récompenses accordées à la suite de l'Exposition de 1857, S. Exc. M. Fould, ministre d'État, s'est adressé en ces termes aux artistes qui l'entouraient :

« Ni les encouragements ni les sujets ne vous manqueront. Quelle époque, quel gouvernement a jamais autant fait pour les arts? Grâce à la volonté féconde de l'Empereur, l'architecture transforme nos cités et

fournit incessamment à la sculpture et à la peinture de nouveaux travaux. La renommée de nos écoles a fixé sur nos artistes les regards de toutes les nations, et leurs œuvres se répandent dans le monde entier. Tout contribue donc, dans cette époque de grandeur et de prospérité, à étendre leur domaine, et l'on peut dire que jamais les artistes n'ont eu devant les yeux un aussi bel avenir. Pour y répondre, les sujets ne leur feront pas plus défaut que les récompenses..... En aucun temps la France n'a fourni plus ample matière au pinceau et au ciseau de ses artistes..... Nos artistes sauront se montrer à la hauteur de leur tâche : plus elle est grande et belle, plus elle exige d'efforts..... »

Ces paroles du ministre d'État renfermaient des espérances en même temps que des promesses. Celles-ci ont été tenues sinon dépassées, et les artistes ont eu des occasions multiples de déployer les ressources de leur imagination. Quant aux espérances, elles ont été en grande partie déçues. En effet, on ne saurait prétendre que la protection du gouvernement, en se montrant active, ingénieuse et libérale, ait provoqué un de ces élans qui déterminent un progrès; au contraire, le niveau du mérite des œuvres peintes et sculptées pour le compte de l'État s'est sensiblement abaissé.

Si les commandes officielles sont devenues plus nombreuses, si leur répartition s'est faite de manière à répondre aux idées, aux préférences, aux aptitudes les plus diverses, les artistes n'ont pas su le plus souvent se dérober à l'influence de je ne sais quel désir mal entendu de précipitation exagérée. D'un autre côté, quand ces commandes sont allées trouver des talents mal assurés et que ne recommandait encore aucun succès important, les peintres et les sculpteurs auxquels venait s'offrir la circonstance heureuse de témoigner de leur zèle, de la variété et de la force de leurs études, ont presque toujours répondu par une négligence dégradante pour l'art à la bienveillance qui prétendait briser pour eux les entraves de l'obscurité. En résumé, loin de chercher dans la confiance dont ils étaient l'objet le stimulant de leur verve et de leur émulation, loin d'y puiser l'énergie, le courage et la volonté qui suffisent quelquefois pour créer des œuvres au moins estimables, tous n'ont produit, en général, que des travaux abordés sans émotion, exécutés sans conscience, sans dévouement.

Et quel champ magnifique ouvert parfois à leur imagination ! La pensée de peupler de statues les terrasses et la cour du Louvre pouvait enfanter cent images en rapport, quant au style et aux convenances, avec la majesté et la destination de l'immense édifice ;

le salon d'honneur du ministre d'État, — du protecteur naturel des arts, — développait une surface qu'eussent enviée les maîtres robustes du XVIe siècle, et pour les nouveaux appartements de l'Impératrice, chacun rêvait par avance des prodiges, des séductions décoratives dignes d'une souveraine qu'accompagnent tous les charmes de l'élégance et de la beauté.

Jamais plus belles occasions ne s'étant présentées à l'esprit d'invention, à l'habileté pratique des artistes auxquels furent confiés ces travaux, il était permis d'espérer que le courage des peintres et des sculpteurs du Louvre et des Tuileries augmenterait en proportion des forces qu'ils auraient à dépenser, et qu'à cette situation critique nous serions redevables d'œuvres méritant les applaudissements du public. Ni les uns ni les autres, à très-peu d'exceptions près, n'ont montré cependant les qualités de philosophie ou de fécondité, de pureté ou de science, d'énergie ou de grâce, qu'on attendait, et à défaut d'intelligence élevée, d'idées profondes, et d'une bonne éducation artistique, ni les uns ni les autres n'ont fait preuve, non plus, d'un mérite réel de travail et d'outil.

En présence de ces œuvres, l'attention n'est provoquée le plus souvent que par des lacunes et des erreurs qui ne sauraient passer inaperçues, et les faiblesses, les incorrections, apparaissent même

avec une telle évidence que toute indulgence doit avoir un terme. Ainsi les statues du Louvre sont pour la plupart d'une médiocrité risible lorsqu'elle n'est pas révoltante; on parle de mettre à bas les peintures que M. Mareschal a exécutées dans le grand salon du ministre d'État, et M. Chaplin, pour les appartements de S. M. l'Impératrice, n'a su rien trouver de mieux qu'une décoration d'un goût plat et faux, pastiche alourdi de l'école du XVIIIe siècle, et qui serait à sa place seulement dans l'un des cafés du boulevard.

II

Les sujets de l'histoire contemporaine ne sont plus, paraît-il, de nature à enflammer les artistes. Sous prétexte que les costumes de notre époque contredisent les lois artistiques, les peintres en font bon marché, les traitant avec un mépris qui se reflète assez sur leurs toiles.

Il est aisé de démentir le motif dont on veut masquer une défaite. On pourrait citer peut-être Rembrandt, van der Helst, Terburg et Jan Ravenstein qui faisaient des chefs-d'œuvre en peignant tout bonnement les modestes bourgeois de la Haye et

d'Amsterdam sur de vastes toiles officielles. Mais sans aller chercher ailleurs que chez nous-mêmes, sans remonter au delà de ce siècle afin de ne pas avoir à rappeler Lebrun et Vandermeulen, auteurs de bon nombre de tableaux qui ne sont pas, je crois, sans valeur, je rappellerai seulement le *Couronnement de Napoléon Ier*, par David; les *Pestiférés de Jaffa*, la *Bataille d'Eylau*, la *Bataille d'Aboukir*, le *Départ de Louis XVIII*, de Gros; le *Chasseur*, de Géricault; la *Bataille d'Austerlitz*, de Gérard; la *Mort de Marceau*, le 18 *Brumaire*, de Bouchot; la *Retraite de Russie*, et le *Ravin*, de Charlet. Ces œuvres, de l'avis des juges sincères, sont des pages importantes de notre école. Je mettrai également en ligne les compositions de Raffet, artiste qu'il ne faut pas dédaigner, et, au moins, une vingtaine de tableaux choisis dans l'œuvre immense de M. Horace Vernet, peintre beaucoup décrié, qu'on ne sait aujourd'hui ni dépasser, ni égaler. Or, tous ces travaux remplis de fracs et d'uniformes, de casques et de plumets, sont à des degrés divers d'un effet irrésistible.

Cela ne signifie pas, si l'on veut, que nos costumes offrent des éléments de variété à la portée de l'intelligence de tous les peintres; mais cela prouve qu'employés d'une certaine manière, ils ne sont pas aussi antipathiques à l'art qu'on le dit généralement.

Le beau absolu n'est pas plus que le vrai et le bon absolus circonscrit dans un cercle unique de temps et de lieu. En tous cas le beau relatif est de tous les siècles, de tous les pays : on le trouve donc dans notre époque, dans nos contrées, dans nos costumes.

Les artistes nommés plus haut, en retraçant les faits contemporains, ont exprimé la réalité sous ses aspects les plus acceptables, la dégageant de toutes les impossibilités artistiques qui semblaient la gêner, et chacun suivant son tempérament, le caractère de sa verve, l'entraînement de ses instincts poétiques, a traduit la pensée de son programme, l'un en accents naïfs et familiers, l'autre dans un mode grave et philosophique, celui-ci avec une lyrique vigueur, celui-là, en atteignant jusqu'à l'ampleur impétueuse des mouvements épiques. C'est-à-dire que donnant satisfaction aux circonstances de temps et de lieu sans blesser aucune des exigences de l'art, tous ont trouvé le beau relatif, et même quelques-uns le beau absolu.

Est-ce à dire cependant que les sujets de cet ordre répondent à la fin de l'art qui est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique? Assurément non. Mais il importe de constater que lorsque des artistes de bon aloi en ont été les interprètes, nous avons eu des œuvres représentant les sujets contem-

porains, où l'art, sans sortir cependant des conditions de la vérité locale, a parlé un langage dont l'éloquence a rencontré souvent la source des émotions profondes.

III

La peinture des grands faits contemporains, bien déchue de son ancienne gloire, ne compte plus chez nous de représentants sérieux ou plutôt ses représentants accrédités lui font une triste situation. Il est inutile d'aller jusqu'à Versailles chercher les preuves de ce que j'avance. Aussi, laissant en repos les barbouillages monstrueux qu'on entasse dans ce palais depuis quelques années, par exemple l'*Allocution de S. M. l'Empereur le* 10 *mai* 1852, par M. Glaize, et la *Rentrée dans Paris du prince Président,* par M. Larivière, je m'en tiendrai au Salon des Champs-Élysées.

M. A. Tissier.

M. A. Tissier est peintre de portraits. Il en a exécuté un grand nombre de bien réussis, qui ne luttent pas cependant, quoi qu'en dise un critique, avec ceux de M. Flandrin. Il a été chargé de représenter sur une toile de vaste dimension la scène du château d'Amboise dans laquelle l'Empereur a rendu la liberté à Abd-el-Kader.

L'Empereur pénètre dans la salle où se tient l'émir entouré de sa famille et de quelques serviteurs. Appuyée sur une canne, la vieille mère d'Abd-el-Kader s'avance, s'inclinant pour baiser la main de Napoléon III, qu'accompagnent le maréchal Saint-Arnaud, les généraux de Goyon et Roguet, et M. Baroche. Au centre de la composition, deux petits Arabes regardent Sa Majesté avec une surprise naïve. Des Arabes et des nègres sont disséminés çà et là et une large baie verse à flots la lumière dans cette enceinte à nervures gothiques.

Ainsi présenté, le sujet est très-original; renfermant des oppositions variées, plein de contrastes piquants et pittoresques, un talent mâle et souple y eût trouvé sans doute les éléments d'une composition d'un puissant intérêt.

M. Tissier s'est acquitté loyalement de sa tâche, et je crois qu'il a fait de son mieux. Malheureusement sa bonne volonté n'ayant pu suppléer aux qualités pratiques qui lui font défaut, il ne s'est pas élevé au-dessus du style d'un procès-verbal. En effet, on voit que ne possédant pas l'habitude des agencements un peu compliqués, la combinaison de lignes résultant du nombre de personnages qu'il devait réunir dans le même cadre, l'a complétement dérouté, et rendu incertain, presque inhabile. Sa composition manque

d'assiette, la silhouette générale est molle et flottante, et il y a au moins de l'indécision dans la manière dont s'enchaînent les différents groupes. Ainsi le groupe de la mère d'Abd-el-Kader, de l'Émir et des personnes de leur suite est trop rejeté à la gauche de l'Empereur et de son entourage ; et d'après cette disposition Sa Majesté, dont la tête est un peu tournée à droite, n'ayant personne en face de lui, semble parler dans le vide. Ces deux groupes principaux ne sont donc pas en relation linéaire, bien que l'auteur ait voulu, je pense, en établir une intime et directe, et il suffira à M. Tissier de faire une rapide opération de perspective pour se convaincre qu'il s'est, à cet égard, complétement trompé. En revanche, les deux petits Arabes du milieu de la composition sont charmants, bien posés, d'une couleur agréable, et leurs visages ont beaucoup d'expression. Mais le grand nègre vêtu de rouge, qui se tient à droite, derrière les enfants, est insignifiant, et le groupe de l'angle extrêmement faible.

Je ne parlerai ni de la figure de l'Empereur, dont les jambes sont mal dessinées, ni des généraux, qui ne sont pas peints avec assez de vigueur, ni de vingt autres détails, comme des gestes d'une indication insuffisante, des têtes d'un jaune sale, des ombres sans consistance, et je dirai seulement que les clairs suraigus du haïck de la mère de l'Émir sont d'une

bonne localité. Enfin, relativement à l'aspect de l'ensemble, il faut reconnaître que l'exécution est vide et cotonneuse, et que ce tableau a tout l'air d'un colossal pastel défloré par un frottement malencontreux.

La toile sur laquelle M. Ginain a voulu représenter, pour le compte de l'État, bien entendu, la *Rentrée à Paris des troupes de l'armée d'Italie,* porte les traces d'une précipitation inconsidérée : chaque personnage a été expédié en trois coups de pinceau ; l'architecture est peinte à la diable, l'effet est venu sans réflexion, comme il a pu, au hasard, et finalement c'est un tableau à remettre sur le chevalet, au moins pour deux mois d'un travail assidu. M. Ginain.

Il faut passer sous silence la *Bataille de la Tchernaïa* par M. Rivoulon, dans laquelle l'artiste a accumulé, à propos de Français, une centaine de ces petits bonshommes de plomb, si chers aux enfants, et quelques milliers de pâtissiers figurant les soldats russes. M. Rivoulon.

Il faut éviter aussi de parler des deux batailles où M. Jumel a déployé une patience et un courage dignes d'un meilleur résultat, et faire grâce au lecteur des toiles de MM. Janet-Lange, Devilly, Hersent, etc. M. Jumel. MM. Janet-Lange, Devilly et Hersent.

On peut également se tenir à distance de la *Bataille de Solferino,* peinte par M. Paternostre. La composition est confuse. Est-ce une victoire, est-ce une M. Paternostre.

déroute? L'intérêt mal défini se trouve enchevêtré dans une masse de chevaux et d'hommes ahuris. La tonalité uniformément rousse de la couleur manque de transparence, et l'exécution est molle et insuffisante à peu près partout. Cependant la silhouette brune d'une batterie d'artillerie, dont le contour échevelé et dramatique se détache sur un fond clair, au second plan, à droite, mérite quelques éloges.

M. Rigo. Je ne dirai qu'un mot de la *Bataille de Magenta*, de M. Rigo. Comme dans l'œuvre de M. Paternostre, on cherche sur ce tableau le point où l'artiste a prétendu attirer d'abord l'attention. Pas d'ensemble dans les lignes; pas de combinaisons de masses d'hommes, ni de parti pris de lumière et d'ombre. Des personnages qui se démènent en tous sens, une couleur opaque, sans légèreté ni profondeur, une touche pénible, un dessin inégal ou plutôt généralement incorrect, et çà et là, comme d'aventure, des gestes vifs, des expressions énergiques, voilà tout.

M. Couverchel M. Couverchel a traité le même sujet que M. Rigo. Lui aussi a disséminé ses groupes et son effet, éparpillé ses clairs et ses ombres. L'œil se promène sur la toile, d'un point à un autre, sans savoir où se fixer; mais à droite un officier de chasseurs à

cheval et quelques cavaliers qui l'avoisinent sont peints avec esprit.

M. Carpentier, n'a pas été plus heureux que les artistes dont il vient d'être parlé. Dans son *Attaque de Cavriana*, il y a toutefois à gauche une batterie d'artillerie d'un effet assez bien compris. Mais partout ailleurs, à droite, sur le devant, au fond, dans l'état-major de l'Empereur, que d'hommes, que de chevaux, que d'accessoires de remplissage, confondus sans art; que de bras, de jambes, de têtes, de caissons et d'uniformes pour un mince effet; et sur le premier plan la cantinière qui fait niaisement la bouche en cœur au soldat blessé qu'elle soigne, comme elle rappelle bien l'épisode obligé de toute pièce militaire du Cirque! M. Carpentier

La *Garde impériale au pont de Magenta*, du même artiste, vaut l'*Attaque de Cavriana*. On peut dire que les deux font la paire.

Les épisodes de la bataille de Montebello, par M. Philippoteaux, sont adroitement agencés. Malheureusement la couleur de ces toiles est fade et terne, le dessin languissant et l'exécution d'une trop grande égalité : les accessoires, les terrains, les arbres, les maisons, les vêtements, les armes, les chairs n'offrent aucune variété de travail. M. Philippoteaux

On se rappelle le bon effet produit, il y a deux ans, M. de Neuville

par un tableau de M. de Neuville, représentant un épisode du siége de Sébastopol. La toile n'était ni bien peinte ni bien dessinée ; cependant, pleine de fièvre, d'ardeur et d'enivrement, elle impressionnait au plus haut point.

M. de Neuville nous revient avec une œuvre moins émouvante par le sujet que celle de la dernière exposition, mais d'une facture meilleure, et portant, elle aussi, la marque d'une mâle énergie. Ce nouveau tableau est encore un souvenir du grand siége. Des chasseurs de la garde sont dans une tranchée; pendant que des tirailleurs abrités par l'épaulement font leur service, la carabine au poing, attentionnés aux embrasures, quelques soldats assis sur la banquette jouent aux cartes, fument ou causent; d'autres dorment. Un tirailleur vient d'être atteint par un projectile; il porte vivement la main à la tête, il chancelle, il va tomber. Dans l'angle droit, le cadavre d'un soldat est porté en dehors de la tranchée. Au milieu, s'appuyant sur le parapet, debout et un peu à découvert, un capitaine explique à un officier d'état-major les travaux de défense des Russes.

Le peintre place le spectateur dans la tranchée avec la ligne de l'épaulement et celle de la banquette parallèles à l'horizon. Il résulte de cette disposition que les chasseurs qui se tiennent militairement à leur

poste sont espacés chacun faisant une tache noire sur le ton gris clair du terrain et du parapet, et il est à craindre que le parti adopté dans la circonstance par l'artiste soit moins le résultat d'une conviction sincère que le désir de frapper les yeux par un aspect bizarre et nouveau. Malgré cela, le tableau a un grand air de vérité, et il est dramatiquement simple. Les attitudes sont naturelles, les gestes exacts et les expressions n'ont rien de forcé. On voit que pour ces hommes le danger n'est pas une préoccupation; ce qu'ils font aujourd'hui, ils l'ont fait hier, ils le feront demain avec la même naïveté, sans plus d'embarras ni de forfanterie. Ce qu'on peut reprendre dans cette toile, c'est l'uniformité des tons : les tuniques et les pantalons des soldats sont aussi vigoureux au second plan qu'au premier.

M. Jeanron.

Cette année, M. Jeanron s'est jeté à corps perdu dans le genre militaire, et il a fait ses délices des zouaves qu'il a représentés se promenant sentimentalement tantôt sur les bords de la mer, près Gênes, tantôt sur les rives du Lembro, à Melegnano. M. Jeanron a cinq ou six toiles au Salon. Encore une exposition de cette force et l'artiste sera rayé de la liste des peintres vivants. Heureusement pour sa mémoire que le musée du Luxembourg peut montrer le *Port d'Ambleteuse*, toile d'une belle harmonie, et dont l'effet un peu triste est large est bien entendu.

M. Coessin de la Fosse.

M. Fourau.

J'oublie volontairement la *Mort du général Espinasse*, par M. Coessin de la Fosse, le *Combat de Palestro*, par M. Fourau, et j'arrive à M. Hipp. Bellangé.

M. H. Bellangé.

Le talent de M. Bellangé tient un peu de celui de M. H. Vernet, avec moins d'esprit et de légèreté; il procède également de celui de Charlet avec moins de profondeur et de poésie. Il a suffisamment de dessin et de couleur, de goût et d'adresse pour être généralement estimé, et d'humeur agréable, d'allures honnêtes, ne blessant personne, il circule parmi les bourgeois et les artistes, qui ne manquent jamais de lui faire bon accueil. D'ailleurs M. Bellangé compte plus d'un succès sérieux; la *Bataille de Wagram*, par exemple, et la *Charge de cavalerie à Marengo* sont deux compositions très-estimées.

La pièce de résistance de M. Bellangé est le tableau intitulé : *Les Deux Amis*. A la suite de l'un de ces combats qui se livraient journellement sur le terrain compris entre les murs de Sébastopol et les lignes assiégeantes, le drapeau blanc a été hissé, et pendant la suspension des hostilités, les deux armées donnent la sépulture aux morts et recherchent les blessés. Des officiers français en parcourant le champ de la lutte, accompagnés de soldats qui portent des

brancards, viennent de faire la triste rencontre de deux lieutenants qui dorment dans les bras l'un de l'autre du sommeil éternel.

> Et tels avaient vécu les deux jeunes amis,
> Tels on les retrouvait dans le trépas unis.

Sur cette donnée M. Bellangé a peint une toile pleine d'intérêt. N'allez point, par exemple, vous demander pourquoi les tuniques et les pantalons font d'aussi vilains plis ; il suffit de prendre la chose sans y chercher, comme on dit, la petite bête, et seulement pour une scène attendrissante, exprimée en termes peu choisis, il est vrai, mais sincères, facilement compréhensibles et trouvant aisément le chemin du cœur. A ce point de vue le peintre a complétement réussi, et la foule, qui n'est jamais sensible à moitié, ne cesse de faire aux *Deux Amis* un succès d'émotion et de larmes.

Le *Carré d'infanterie républicaine repoussant une charge de dragons autrichiens* est bien placé dans la toile. Je crois cependant qu'une touche plus robuste n'eût pas gâté le tableau. Le *Combat dans les rues de Magenta* est un petit cadre très-joli, finement disposé, et peint avec beaucoup d'esprit.

M. Bellangé fils a exposé une *Bataille de Magenta* où il y a du mouvement et de l'action. Il est M. Bellangé fils.

vrai que ce jeune homme ne sait encore ni dessiner ni peindre. Il ne lui reste plus qu'à l'apprendre.

M. Protais. L'épisode de la bataille de Magenta de M. Protais n'est qu'une œuvre avortée. A la manière dont il s'y prend, je ne pense pas que l'artiste considère la peinture comme un art difficile. On trouve dans les quatre ou cinq tableaux qu'il a exposés, même dans celui représentant une sentinelle bayant aux hirondelles, quelques dispositions, mais peu de talent acquis. Que de gens prétendent lire couramment qui ne savent pas assembler leurs lettres !

IV

M. A. Dumaresq. M. Armand Dumaresq a représenté sur une vaste toile un épisode de la bataille de Solferino.

« Les Autrichiens sont en pleine retraite. Le lieutenant Moneglia, avec ses chasseurs à pied et quelques voltigeurs de la garde impériale, s'établit le soir sur une position qui domine un chemin creux, où ne tarde pas à s'engager à fond de train une colonne d'artillerie ennemie composée de quatre canons et d'un caisson.— La petite troupe attend l'ennemi et s'apprête à faire feu. — Le succès fut complet,

toute l'artillerie tomba au pouvoir de nos soldats. »

Ainsi parle le livret.

Les soldats étendus sur le ventre, la carabine à l'œil, le doigt sur la détente, se tiennent à l'affût; silencieux, immobiles, ils attendent le signal du feu. On comprend tout de suite qu'il ne s'agit de rien de bon pour les artilleurs autrichiens qui s'avancent au galop. Le peintre a bien traduit cette impression sinistre. Il faut dire aussi que plusieurs morceaux, comme la tête et les mains du deuxième chasseur à gauche, sont exécutées avec talent, et que le dessin, bien qu'un peu anguleux, a souvent de l'ampleur. Tout cela est bien. Mais ne semble-t-il pas que l'esprit reste indécis sur la qualité de la lumière qui éclaire la scène? Au soleil, les saillies éclatent toujours brusquement, d'un trait sec, et par opposition les ombres voisines paraissent dures et sèches. Mais quand le soleil est masqué, les reliefs s'adoucissent, les détails s'estompent et le contour des ombres devient diffus. Or, dans le tableau de M. Dumaresq, si c'est un rayon de soleil qui accentue aussi nettement les plis des pantalons, les lumières manquent de vivacité; si c'est un nuage au contraire qui étend sur les hommes et sur les choses ce voile triste et glauque, alors les ombres sont trop intenses, trop brutales. D'autre part, le livret parle d'un chemin creux. M. Du-

maresq a négligé ce côté du programme. Il n'y a pas la moindre apparence de chemin creux dans son tableau : les chasseurs sont embusqués sur une berge ; au delà de ce léger pli de terrain, que voit-on ? rien qu'un paysage uni et plat, traversé par la petite colonne autrichienne. De plus, ce groupe d'ennemis est marqué en tons beaucoup trop précis : on dirait des marionnettes à portée de la main plutôt que des hommes et des chevaux vus à distance.

Si l'on voulait enfin tout regarder, il y aurait plus d'une autre faute à relever dans ce tableau. Je me bornerai à faire remarquer que le peintre a péché contre le bon sens en remplissant d'un si mince épisode une toile dont l'étendue comportait un sujet autrement vaste et compliqué. Si, pour représenter une patrouille, vous couvrez un arpent de toile, quelle surface vous faudra-t-il pour mettre en mouvement une armée entière ? On comprendrait ces proportions si l'action de ces quelques hommes réunis dans un coin retiré du champ de bataille avait été le fait capital de la journée. Mais de quoi donc est-il question ici ? D'un épisode isolé qui n'a été décisif que relativement. Dès lors, il n'était pas nécessaire que l'artiste, pour nous émouvoir, recourût à des moyens exagérés. Quand l'art dépasse le but, c'est chez l'artiste peut-être un signe de vigueur ; ce n'est jamais, en tous cas, une marque de

vitalité. En effet, il semble annoncer lui-même sa propre décadence, car l'imagination sans modérateur, c'est-à-dire privée du sentiment du juste et du vrai, s'épuise rapidement dans ces luttes excessives, inutilement cherchées et renouvelées, et dont le succès ne saurait être en rapport avec la somme de forces dépensées.

Nous allons voir maintenant comment M. Pils a représenté la bataille de l'Alma. M. Pils.

« Le 20 septembre 1854, à 11 heures, dit le livret, la deuxième division, commandée par le général Bosquet, franchit l'Alma. Son artillerie accomplit des prodiges. Montant en colonnes par pièce, suivant des sentiers à peine tracés et presque impraticables, elle avait escaladé, avec une rapidité extraordinaire, ces hauteurs regardées comme inaccessibles. Cette manœuvre hardie exécutée par le général Bosquet a décidé du succès de la journée. »

Le peintre s'en est tenu à cet épisode, mais l'épisode méritait le développement qui lui a été donné, parce qu'il est caractéristique et qu'il fut la cause déterminante de la victoire.

Sur le premier plan, à droite, une pièce d'artillerie a déjà franchi l'Alma; elle commence à gravir l'une des pentes que l'ennemi a négligé de défendre; des artilleurs, des turcos poussent aux roues; les cou-

ducteurs fouaillent vigoureusement les chevaux bai brun de l'attelage. Un peu à gauche, le général Bosquet s'avance au milieu du petit fleuve. Son cheval a de l'eau jusqu'au poitrail ; son porte-fanion, un officier d'ordonnance l'accompagnent; des turcos l'entourent. Au second plan, un autre canon, traîné par six chevaux blancs, est descendu dans l'Alma; plus loin, une troisième ligne de canons et de caissons s'engage dans le lit de la rivière; plus loin encore, c'est un régiment d'infanterie qui fait un mouvement analogue. Derrière s'étend la plaine où la bataille est commencée; les collines que défend l'armée russe s'élèvent au fond. Tout à fait à droite, marchent les tambours des turcos, et, sur l'escarpement de la hauteur que couronnent déjà les soldats français, apparaît une nuée de zouaves.

La description qui précède donne, en un sens, gain de cause à M. Pils. Le mouvement stratégique est clairement expliqué; la manœuvre se dessine avec netteté, l'ensemble saute aux yeux pour se fixer aisément dans l'esprit. Chaque groupe est bien à sa place, sans amplification inutile ; chaque homme fait bien ce qu'il fait; les chevaux hennissent sous le fouet et l'éperon, sans caracolade pompeuse ; au résumé, il y a longtemps qu'un aussi bon tableau de ce genre n'avait été exposé.

Avec quelques qualités de plus l'œuvre serait parfaite.

Il manque ici le pressentiment de la lutte qui va s'engager, et l'émotion frémissante qui plane sur une armée lorsqu'elle marche à l'ennemi ; il y manque l'inspiration, le souffle des vrais combats, la fièvre belliqueuse, présage du succès. Quand il court volontairement au-devant du danger, l'homme se transfigure ; il éprouve un enthousiasme, une fierté étranges, qu'il modère s'il sait commander à la nature, mais dont il ne comprime jamais tous les élans. Je veux dire que les soldats allant au combat ne ressemblent pas aux soldats défilant dans une revue.

Eh bien ! M. Pils a-t-il fait ressortir le caractère que j'indique ? Non. Il a traduit le bulletin officiel dans un langage pittoresque, familier, plein de saillies heureuses, bien qu'un peu vulgaires, mais il s'en faut qu'il se soit élevé jusqu'à l'éloquence. Ses artilleurs et ses turcos exécutent une manœuvre dont le développement est ingénieusement exprimé, rien de plus. Ces hommes sont là comme chez eux, tranquilles, indifférents, sans souci des balles et des boulets, sans transports guerriers ; on les dirait partis pour la petite guerre, avec des cartouches à blanc dans la giberne, et traversant un gué le plus paisiblement du monde. Il faut bien convenir aussi que

« les sentiers à peine tracés, presque insurmontables, les hauteurs regardées comme inaccessibles, » dont parle le bulletin, prennent, dans le tableau, une physionomie assez débonnaire. Et si vous voulez la preuve que nous assistons bien à un combat de parade et que les canons tirent à poudre, la voilà : regardez ces uniformes brossés et astiqués comme au sortir de la caserne. M. Pils sait très-bien pourtant qu'après six mois de campagne, il ne reste pas dans une armée de cent mille hommes une veste entière, ni un pantalon sans accrocs. Qu'il se souvienne de nos soldats revenant d'Italie.

Si c'est que le peintre n'a pas voulu représenter l'action même, avec ses cris, ses mouvements désordonnés et ses douleurs, tout va pour le mieux. Mais qu'il ne s'attende point à me faire reconnaître dans les soldats qu'il a mis en scène, les hommes qui vont, dans un instant, accomplir des prodiges et se jeter tête basse au milieu des fureurs de la bataille. Sur ces têtes, sur ces types singuliers et bizarres, l'œil s'arrête surpris ; il est intéressé, émerveillé si l'on veut, par le charme de la couleur et l'adresse de la touche, par l'esprit de l'exécution et l'exactitude des uniformes dont on peut compter les détails, les boutons et les coutures. Oui, mais le cœur reste sans émotion. Il n'est pas satisfait.

Le reproche est considérable. S'il laisse hors de doute le talent pratique de l'artiste, il nie son tempérament, son génie de persuasion, sa force poétique; s'il ne contredit pas l'habileté du peintre à représenter des soldats, il constate que la bataille de l'Alma, même comme l'a comprise M. Pils, est encore à faire.

Pour terminer, empressons-nous de dire que l'exécution est presque partout satisfaisante. Non pas qu'elle soit châtiée; — au premier plan, il y a des figures sur lesquelles la brosse a joué d'une manière plus gaillarde que savante, les mains sont partout trop négligemment traitées, les plis des larges pantalons des turcos, anguleux et secs, n'ont pas de souplesse dans le jet, et l'on y chercherait en vain les accents de la nature, — mais l'ensemble est agréable, amusant; la couleur a beaucoup de vérité, de ressort, les saillies de relief, l'effet de clarté. Les turcos du premier plan sont superbes. Chaque race africaine est spirituellement accusée sur ces faces de bronze ou de cuivre en traits caractéristiques. Les artilleurs, parfaitement découplés, développent très-bien leurs mouvements, affirmés d'une brosse ample et facile; et il semble que les chevaux marchent, soufflent, hennissent réellement. Les plans éloignés surtout sont bien réussis. C'est que l'artiste, habitué à peindre des figures de petite dimension, s'est trouvé,

dans cette partie de son œuvre, sur son véritable terrain. Aussi chaque coup de pinceau a gaiement touché le but; la couleur petille en étincelles pimpantes sous la lumière d'un vrai soleil; les hommes et les chevaux grouillent comme dans la nature même. Si l'illusion pouvait être jamais le dernier but de l'art, M. Pils serait passé grand maître.

V

M. Beaucé. La meilleure bataille, qui soit au Salon, c'est celle de Solferino, par M. Beaucé.

Nous sommes au milieu des troupes du maréchal Niel. L'attention se porte d'abord sur une batterie de quarante-deux pièces qui foudroie l'Autrichien dans la plaine. Près des canons se tiennent, l'arme au pied, des pelotons de soutien. Au fond, un peu à droite, on aperçoit le combat engagé autour de la Casa Nuova. Le maréchal Canrobert s'avance pour s'emparer de cette position sur laquelle se concentrent les efforts des troupes. A gauche, on distingue les hauteurs de Cavriana et de Solferino. De ce côté, le ciel est assombri, et l'orage qui termina la bataille en masquant la retraite des Autrichiens commence à éclater. Sur le

devant, au centre, le maréchal Niel donne un ordre à un officier.

Dans les interstices de ces divisions principales de la composition sont distribués quelques épisodes intéressants : ici, un boulet vient jeter le désordre dans un attelage, les chevaux se dérobent, tirant à hue et à dia ; là défile une colonne de prisonniers autrichiens, de tous grades et de toutes armes, et un soldat du génie tenant par la bride le cheval qui porte son colonel blessé s'enquiert de la route à suivre pour gagner l'ambulance la plus prochaine ; de l'autre côté, un militaire blessé est installé par des camarades sur un cacolet. Tout cela est très-bien conçu.

Mais ce qui est remarquable dans ce tableau, c'est l'aspect de la mise en scène : le caractère de réalité en est si bien exprimé que les choses n'ont pu se passer autrement que le peintre nous les montre. D'un coup d'œil on voit que ce n'est pas cette fois d'une revue ou d'une petite guerre qu'il s'agit. On ne pénètre dans le cœur de la bataille que par des trouées, éclaircies qu'illuminent les coups de feu ; mais on saisit instinctivement l'importance de la lutte, et tout de suite se pressent dans l'esprit les péripéties probables de ce drame immense. Puis de cette donnée générale se détachent quelques anecdotes qui arrivent à leur place, en leur temps,

non pour distraire l'attention, mais pour la fortifier; tout concourt ainsi à déterminer dans l'âme du spectateur des mouvements en consonnance parfaite avec le sujet représenté.

En outre de ces impressions que l'artiste a su faire naître de la situation, il y a aussi le travail manuel et le goût artistique qui trouvent leur compte dans ce tableau. Peut-être relèvera-t-on des détails négligés et, à la rigueur, des figures entières mal construites : sur le premier plan gisent des cadavres médiocrement dessinés, le cheval du maréchal Niel n'est pas bien planté sur ses jambes, et, en certains endroits, le ciel, fort bien composé d'ailleurs, est séchement peint. Mais on ne saurait contester l'effet heureux de la ligne courbe décrite par les canons et les caissons de la grande batterie d'artillerie, et celui de l'espace vide, émaillé de casaques blanches qui s'étend sous la gueule des pièces. Comme on comprend bien que ce sont des boulets qui ont fait la place nette! Sans même fouiller dans tous les coins, on trouve également vingt morceaux de détail dignes d'éloges, des types choisis avec tact, des attitudes justes, franchement interprétées : les servants des pièces font admirablement bien leur terrible besogne, il n'y a rien à reprendre aux chasseurs de l'escorte du maréchal Niel. Enfin, autour de la Casa Nuova, s'agitent une fourmilière de

touches embrasées qui rendent à merveille l'acharnement des hommes dans la mêlée; le paysage, marbré de coups de soleil, a de l'étendue et de la profondeur, et l'exécution est sinon magistrale, du moins suffisante, et conduite d'un bout à l'autre avec une incontestable intelligence.

Avec le Salon de cette année, M. Beaucé se place au premier rang de nos peintres de batailles; espérons qu'il saura conserver cette situation et même l'agrandir encore.

VI

M. Yvon.

M. Yvon a fondé sa réputation d'abord avec la *Retraite de Russie*, ensuite avec l'*Assaut de Malakoff*. Cette seconde toile eut un succès populaire. D'ailleurs, malgré la dispersion des épisodes, le manque d'ensemble de la composition et de nombreuses défaillances de travail, elle a bon air. Il y a deux ans, M. Yvon exposa la *Gorge de Malakoff*, tableau presque complétement manqué, et la *Courtine de Malakoff*, où le peintre, sous le triple rapport de la composition, du dessin et de la couleur se montre d'une insuffisance notoire. Cette année, M. Yvon rentre en campagne avec la *Bataille de Solferino*.

Il n'est besoin que d'un coup d'œil pour se convaincre que ce tableau est faible à tous les points de vue. Mais aussi a-t-on jamais peint avec plus de sans-façon ? A-t-on manœuvré jamais plus cavalièrement le pinceau? Que d'aplomb et de débilité en même temps; que de jactance dans le crayon et dans la brosse, et aussi que d'énervement! Tout croule dans l'œuvre, la forme et l'idée, la composition et la couleur, l'intérêt et le dessin. L'effort ne paraît nulle part, la recherche ne se manifeste en aucun endroit, et sur cette vaste machine on ne trouve partout que la rapidité inféconde d'un esprit dépourvu de chaleur et d'initiative, de science et de vigueur.

Voici l'instant de la lutte choisi par l'artiste :

L'Empereur s'est arrêté au sommet du mont Fenile; dominant de ce point élevé le champ de bataille, il donne au général Camou l'ordre de faire entrer en ligne les voltigeurs de la garde. Derrière S. M. l'Empereur stationne un brillant état-major ; sur le devant de la toile se pressent quelques voltigeurs, et l'on distingue au fond, sur des ressauts de terrain, des corps de troupes engagés.

L'Empereur se présente de trois quarts, la tête tournée à gauche; le général Camou est vu de dos, sur le premier plan, à gauche; il salue l'Empereur, et pour gravir la pente abrupte du mont Fenile son

cheval fait un écart énorme. Ah! monsieur Yvon, en traçant ce mouvement plein d'audace et fort au-dessus de vos moyens, vous avez songé à Géricault. Le fait est que le peintre a copié textuellement le cheval du *Chasseur de la garde,* mais en baissant le ton du modèle au diapason de son tableau. Du reste, il était sage de mettre ainsi du caoutchouc et de la filasse où Géricault a placé des muscles et des os; sans quoi le cheval du vaillant chasseur arrivant dans la *bataille de Solferino* avec son ardeur fougueuse et son fer retentissant, eût défoncé sans miséricorde tous ces personnages de papier peint et ce ciel et ces fonds de calicot pommadé de beurre de Bretagne.

L'état-major de l'Empereur est composé avec une impardonnable vulgarité. J'entends dire qu'un groupe d'officiers n'offre pas d'élément pittoresque. Mais pour le peintre de goût et d'haleine, de force et de conscience, tous les sujets ont une face qui, mise en lumière, répond aux lois de l'art. Gros, par exemple, en faisant à Napoléon Ier un cortége d'officiers sur le champ de bataille d'Eylau, n'a-t-il pas trouvé l'une de ses inspirations les plus grandioses? Il n'est pas indifférent aussi d'établir que M. Yvon a péché contre les règles les plus élémentaires du bon sens en jetant jusque sous les pieds du cheval de l'Empereur des

cadavres et des blessés dont nul ne prend aucun souci ; qu'il a fait preuve de mauvais goût en engageant dans le cadre les soldats du premier plan, et dont on ne voit que les schakos et les sacs ; enfin que la pantomime des figures est fausse et lourde, autant que le coloris est creux et boursouflé.

Pour mieux dire, sur cette énorme toile, si pleine et si vide en même temps, l'homme indulgent en quête d'une idée, d'une figure, d'une tête, d'une main, de quoi que ce soit qu'il puisse de bonne foi honorer de ses louanges, n'aperçoit partout que le travail insouciant d'une imagination en complet désarroi, que le labeur d'un bras sans énergie. Il n'y a là rien au fond, rien à la surface, et il est étrange que pour reconnaître les augustes sympathies qui l'entourent M. Yvon ne se soit pas élevé au-dessus du niveau terre-à-terre de Victor Adam. Ce qui peut être pardonné aux caprices enfantins d'un crayon sans autorité ne doit pas l'être pourtant au pinceau choisi pour interpréter les gloires militaires de la France, et quand M. Yvon ne parle pas un langage à la hauteur des actes qu'il décrit, quand il ne montre ni éloquence ni fierté, alors il subit des défaites que tout condamne, que rien ne saurait absoudre.

N'est-ce pas un honneur assez grand que celui de

représenter une victoire remportée par nos soldats sous les yeux de leur souverain? Quelle plus belle occasion pour un peintre de batailles? Celle-ci ne réclame-t-elle pas toutes ses forces? Les contrastes les plus heureux ressortent naturellement du sujet. Pendant que sur les plans du lointain se déroule le drame, et que les troupes luttent d'énergie et de persévérance, sur le devant de la scène se prépare le coup décisif qui doit assurer le succès à nos aigles. Les allures enthousiastes des soldats font opposition aux attitudes plus retenues mais ardentes encore des officiers de l'état-major, et, dominant de son calme inaltéré l'exaltation belliqueuse qui l'entoure l'Empereur se montre l'organisateur impassible et sûr du succès de l'immortelle journée! Que de choses réelles pour une main savante à mettre en relief! Pour un esprit cultivé que de traits poétiques à faire naître du sujet!

Du moment que la *Bataille de Solferino* était commandée à M. Yvon, on devait s'attendre au résultat négatif que l'on déplore aujourd'hui. Il n'était pas à croire, en effet, que l'artiste pût se relever de ses échecs successifs : il a surabondamment prouvé que n'ayant ni la force impulsive, ni la magie d'effet et d'impression de Gros, ni le débraillé pittoresque de Raffet, ni la naïveté philosophique de Charlet, ni

l'esprit, la verve, la bonne humeur de Vernet, il ne possède aucune des qualités propres aux peintres de batailles. Il s'est cru peut-être autorisé à ne pas douter de ses moyens, parce que les travaux les plus importants de cet ordre qui aient été exécutés depuis cinq ans lui ont été confiés. Comme il compte cependant, à une exception près, autant de revers que de tentatives, maintenant que la médiocrité de ses ressources et l'indigence de son imagination sont évidentes pour tous, il faut espérer que le rôle qu'il s'était attribué est désormais épuisé, et que sa main n'aura plus à représenter des faits dont son esprit est incapable de comprendre la grandeur et la portée.

VII

Et maintenant arrêtons-nous.

Nous venons d'examiner tous les tableaux de bataille exposés au Salon de 1861, et dans le nombre, c'est à peine si nous en avons signalé trois ou quatre dignes de sympathies réelles.

Pourquoi les artistes se montrent-ils à l'égard de la peinture militaire si indifférents? Est-ce pour reporter sur une autre branche plus sérieuse de l'art les efforts de leur esprit? Je ne le pense pas ; car la suite

de cette critique prouvera, par exemple, que les sujets tirés de la Bible ou des saintes légendes, les réchauffent moins encore que l'uniforme des soldats.

Et cependant si les sujets de bataille ne viennent pas au premier rang de ceux que l'art doit rechercher, ils répondent à des instincts populaires qui demandent impérieusement à être satisfaits. En effet, l'armée a dans la gloire moderne de la France une part immense; elle représente le peuple unanime d'abnégation au moment du danger, de passion pour l'honneur national, d'adoration pour la patrie. Quand elle franchit la frontière, le pays entier est haletant, il s'inquiète de ses épreuves, de ses souffrances; le jour de la victoire, il s'abandonne à tout l'enivrement de l'enthousiasme, et, à son retour, il l'accueille avec des vivat, des lauriers et des fleurs.

Or l'artiste ayant à peindre le soldat dans sa vie active, insoucieux des fatigues, heureux de la lutte, naïvement joyeux du triomphe, sans même se préoccuper de l'idéaliser jusqu'à lui donner des poses de demi-dieu, provoquera l'empressement sympathique de la foule et les acclamations des connaisseurs, s'il traduit avec chaleur l'élan des escadrons, le choc des combattants, la furie de l'assaut et les mille épisodes sublimes ou familiers qu'à tout

instant met en saillie le caractère français. A sa verve, s'offrent les éléments les plus variés d'inspiration ; il peut être tour à tour vif, enjoué, sombre, terrible, et s'il sait en même temps rendre l'aspect du pays où se passe l'action, tracer d'une main sûre la physionomie stratégique du combat, et faire mouvoir de nombreux bataillons sur une toile profonde, il laissera des travaux qui joindront à l'attrait de la vérité littérale le charme puissant de l'art; il aura écrit pour les générations futures quelques-unes des pages héroïques de notre histoire.

III

L'ART CHRÉTIEN

III

L'ART CHRÉTIEN

I

Si nous devions faire une étude approfondie de l'art religieux en France, à l'époque actuelle, l'Exposition ne nous offrant que des éléments incomplets, nous irions chercher dans les basiliques des signes moins négatifs de sa force et de sa vitalité, et nous saurions en même temps dans quelle proportion le bon grain est mêlé à l'ivraie. Nous rencontrerions parfois des travaux où se trouve une componction de cœur, une sérénité, une béatitude qui les rapprochent des peintures des grandes époques ; il est vrai que nous

serions condamnés aussi à voir à côté, sous les mêmes arceaux, des œuvres conçues et exécutées par des peintres sans conviction et qui ne pouvaient d'ailleurs exprimer des sentiments dont ils n'étaient pas pénétrés.

La peinture religieuse constitue la plus haute sphère de l'idéal. C'est elle qui résume les tendances les plus sublimes, les types les plus parfaits de la beauté, les plus nobles caractères du style, de l'expression et de la pensée. Aujourd'hui, cependant, quand il s'agit de saints et de madones, on voit la plupart des artistes oublier les milliers de modèles que nous ont laissés les maîtres et dans lesquels l'austère dignité de l'art s'adapte si bien à la gravité du sujet. Non-seulement leur imagination ne prend pas son vol jusqu'aux régions de l'idéal mystique, mais ils s'exercent à remplacer la majesté des formes et des proportions, les nobles principes du goût, par une sorte de manière fausse ou exagérée, par des formules banales ou maladives affublées tout au plus d'une défroque byzantine. Ils ne travaillent ni avec leur raison qui leur commanderait entre autres choses de s'appuyer sur les traditions, ni avec leur âme, parce qu'elle est sans émotion et sans croyances. Ils ne méditent pas, ils improvisent. Ne recevant pas leurs inspirations d'en haut, quelques-uns des plus habiles se con-

tentent d'une imitation exacte de la nature, résultat que certaines théories présentent comme le dernier mot de l'art, et, le culte du plus grand nombre s'adresse à la forme et non à l'idée.

Cependant nous avons encore parmi nous des continuateurs des pures doctrines. Les magnifiques travaux de M. Flandrin, par exemple, se distinguent par une majesté naïve, une élévation de pensée, et une candeur qui font souvenir des œuvres des anciens âges; ils en ont le langage sincère, expression simple et touchante de la vérité éternelle, et l'on y retrouve la recherche et la grâce exquise de la beauté infinie, entrevue par les maîtres des siècles chrétiens.

II

Mais si quelques églises renferment des œuvres où se reflètent la clarté, et la certitude des croyances qui en ont fourni l'inspiration, le Salon des Champs-Élysées n'en peut, en revanche, montrer aucune. Cependant cette branche de l'art est celle de toutes qui reçoit de l'État les encouragements les plus importants et les plus suivis. Le nombre de travaux de ce caractère que le gouvernement fait exécuter chaque année pour les églises de l'Empire est à peine

calculable, et malgré cette protection incessante, si l'on voit à de longs intervalles les artistes remplir avec soin leur tâche, il est certain que le plus souvent leurs œuvres donnent seulement le niveau d'une incapacité radicale, ou bien de la négligence la plus fâcheuse.

Pour se rendre compte d'ailleurs de la qualité des tableaux que l'État reçoit quelquefois en retour de ses largesses, il suffit de parcourir les galeries de l'Exposition. La plupart des toiles religieuses qu'on y trouve ont été faites sur commande, et l'on devine par avance le désappointement naïf du curé et la stupéfaction des paroissiens quand ils verront accrocher dans leur église *Jésus montré au peuple*, par madame Bertaut, vaste peinture d'un goût détestable, d'un aspect repoussant, ou bien les *Chrétiens sur le bûcher*, grande image coloriée par M. Omer Charlet. Croit-on que des œuvres niaises comme la *Mort de saint Joseph*, de M. David; *Jésus révélant le mystère de l'Eucharistie*, par M. Derguy ; le *baptême de Clovis*, par M. Crauck ; *saint Sébastien*, par M. Guillemin, provoquent des sentiments meilleurs? Et *Notre-Dame de France*, par M. Vaines ; et l'*Adoration des bergers*, de M. Auguste Charpentier ; et *Jésus chez Marthe et Marie*, par M. Dejussieu ; et la *Sainte Famille*, de M. Chatillon ; et le *Mariage de la Vierge*, de ma-

Mme Bertaut.

M. Charlet.

MM. David, Dergny, Crauck, Guillemin,

Vaines, A. Charpentier Dejussieu, Chatillon.

dame Dallemagne; et l'*Institution du Rosaire*, par M. Gorecki; et la *Vierge consolatrice des affligés*, par M. Riss, et les cadres de MM. Girodon, Zier, Nègre, Papin, Hansmann, Maison, Morel-Retz, Navier, Mayer, Loustau, etc., etc., pense-t-on qu'ils soient pour les églises qui les abriteront un ornement et une parure? Ne peut-on pas exprimer le même doute à propos de la *Lapidation de saint Étienne*, par M. Paul Balze, œuvre lourde de formes et de facture; de la *Mort de saint Joseph*, tableau où M. Laville a représenté le personnage principal assis de face, avec les jambes rejetées de profil, ce qui est extrêmement laid, et de la *Flagellation*, par M. Pinel, toile d'un ton rose vineux très-peu agréable, et dont un grand diable de soldat placé au premier rang couvre les trois quarts? Quel mince avantage pour une église de posséder le *Dernier sermon de Jésus sur la montagne*, composition dépourvue de style, de M. Dupuis; la *Conversion de sainte Thaïs*, par M. Bertrand, sujet mis en scène sans originalité, dessiné sans accent, coloré sans éclat ni vigueur; le *Christ au jardin des Oliviers*, par M. Zispelius, tableau qui n'est que bizarre; *saint Lazare abandonné sur la mer*, enluminure de M. Viger-Duvignau; le *bon Larron*, grande machine désordonnée de M. Levolle; et *saint Paul convertissant Lydie*, peinture qui serait plus estimable sans doute

Mme Dallemagne.

MM. Gorecki, Riss, Girodon, Zier, Nègre, Papin, Hansmann, Maison, Morel-Retz, Navier, Mayer et Loustau.

M. P. Balze.

M. Laville.

M. Pinel.

M. Dupuis.

M. Bertrand.

M. Zispelius.

M. Viger-Duvignau.

M. Levolle.

M. Norblin. que les précédentes, si M. Norblin n'y avait un peu trop montré sa prédilection pour le nombre deux?— Deux figures meublent le fond ; à gauche on voit deux femmes qui se penchent attentives vers le saint ; à droite, on compte deux hommes debout, et sur le devant deux autres hommes accroupis; dans le coin opposé, une mère tient son enfant dans les bras; enfin, pour prêcher, saint Paul s'est placé entre deux piliers, et Lydie écoute la parole de l'apôtre, assise sur les deux marches du péristyle.

M. Briguidoul. Voici maintenant *Job sur le fumier*, par M. Briguidoul. C'est l'œuvre d'un jeune homme qui n'est pas sans mérite, mais qui a le tort très-grave de s'engager sur une route malsaine, et de faire ses délices des plus mauvais échantillons de l'école espagnole. Son tableau est rebutant, et les quelques qualités de couleur qu'on y trouverait, peut-être, en examinant la toile avec attention, sont peu de chose auprès du goût grossier et du style trivial dont cette peinture fait effrontément étalage. M. Briguidoul a peint également un portrait posé avec une prétention prodigieusement ridicule, et une *Danaé* où des parties de modelé assez fin et même délicat donneraient de l'auteur une opinion avantageuse, si le coloris uniformément réglissé n'indiquait chez lui comme la résolution d'enlaidir quand même la nature.

M. Pichon a exposé un tableau représentant *saint Memmie ressuscitant un enfant.* La composition n'est pas heureuse, et le brancard sur lequel est étendu l'enfant coupe la figure du saint de la façon la plus maladroite. La mère est gauchement posée ; elle est fade comme expression, mesquine comme ajustement, son attitude a toute la roideur et toute la mauvaise grâce d'un mannequin ; enfin, de l'émotion qui dans ce moment solennel devrait envelopper la scène, on ne voit aucune trace. La tête de saint Memmie est d'un assez beau caractère, mais l'œuvre est partout d'une propreté sourde et attristante. M. Pichon.

Une toile de M. Lafond représente le Christ étendu mort dans une grotte. La couleur en paraît assez belle et la peinture, comme pratique, prouve de l'habileté. Malheureusement le dessin dénote chez l'artiste l'absence du sentiment de la distinction. Par exemple, les genoux ont un volume qui ne se rencontre que dans les natures communes. On pensera de plus que cet effet qui consiste à plonger toute la figure dans l'ombre pour appeler seulement la lumière sur une main et sur une petite partie du bras auquel appartient cette main, n'est pas d'un goût relevé. J'aime mieux le *Christ mort* de Philippe de Champaigne, avec lequel celui de M. Lafond n'est pas, d'ailleurs, sans avoir un peu d'analogie. M. Lafond.

M. Meynier. M. Meynier a peint sur une grande toile *saint Paul ressuscitant un jeune homme pendant son séjour en Troade.* Le personnage principal est gros et court, et il est posé de telle sorte qu'on le dirait amputé de la jambe droite. On ne comprend pas non plus comment le jeune homme qu'il rappelle à la vie a pu se trouver sur son passage, abandonné seul à l'état de cadavre sur les dalles de la rue. Aussi la composition manque-t-elle de clarté. Au fond les figures qui descendent un escalier sont dessinées dans un bon sentiment de largeur. Quant au style que comportait le sujet, il paraît que le peintre n'y a pas songé.

M. Richomme. On pourrait faire la même observation à M. Richomme, dont le tableau montre le Christ disant cette parole sublime : « Laissez venir à moi les petits enfants. » Ce travail n'a aucun des traits de simplicité, de douceur et d'onction qui devraient y dominer. Les peintures que M. Richomme a exécutées à Saint-Séverin, et dont il a envoyé à l'Exposition une petite esquisse, sont comprises dans un meilleur esprit.

Je reviens à M. Meynier pour dire que son *épisode du Massacre des Innocents* est supérieur au *saint Paul.* La toile est d'une coloration molle et diffuse, et d'un faire peu solide, il est vrai, mais la composition a de la grandeur.

Dans la *Mater dolorosa* de M. de Rudder, la ligne qui, partant des mains appuyées sur le bois de la croix se prolonge avec les plis du manteau jusqu'au delà du bout des pieds, est d'une longueur désagréablement exagérée. M. de Rudder.

« En ces jours, Joseph vint à Bethléem, ville de Juda, avec Marie, son épouse, qui était grosse... Or, il arriva qu'accablés de fatigue, ils allaient frappant de porte en porte... » M. Lefebvre s'est inspiré de ce texte pour le tableau qu'il a intitulé : *La Veille de Noël.* Ce n'est pas là de la peinture ample et vigoureusement sentie; elle offre cependant un ensemble touchant qui annonce chez le peintre de la sensibilité. Le corps épuisé par le voyage, Marie s'appuie sur un arbre, pendant que Joseph heurte à la porte d'une hôtellerie qui reste close. Le geste et l'inquiétude du vieillard, la résignation simple et naïve de la femme sont exprimés avec assez de tact pour que les fautes d'exécution que l'on peut rencontrer çà et là soient passées sous silence. M. Lefebvre.

Un moine épanche ses pieuses douleurs dans les bras de Jésus-Christ,—*la Conversion intérieure,*—un moine reçoit de Jésus-Christ des paroles de consolation,—*l'Entretien intérieur.*—Ces deux tableaux d'un travail un peu grêle sont de M. Michel.

Après avoir cité les *Douze Apôtres,* de M. Doze, M. Doze.

frise d'un bon aspect, et le *saint Étienne allant au martyre*, de M. Quantin, toile sans conséquence et dont la tonalité, qui rappelle celle du cuir bouilli ou du pain d'épices, est totalement dénuée de distinction, arrêtons-nous un instant devant le tableau de M. Bonnat : *Adam et Ève trouvant leur enfant mort.*

M. Quantin.

M. Bonnat.

Adam est agenouillé, il exprime violemment son désespoir ; Ève, assise, a placé la tête d'Abel sur ses genoux, et, les mains ramenées sur la poitrine, elle regarde son fils inanimé avec une douleur mêlée de surprise, car elle ne savait pas auparavant ce que c'était que la mort. Le mouvement d'Adam est maniéré ; les jambes de cette figure ont de la dureté, les genoux d'Ève sont détaillés à l'excès. Dans quelques parties on signale un dessin arrondi, presque partout une coloration briquetée à la manière de Lebrun. Cependant il faut reconnaître qu'il y a beaucoup d'abandon et d'élégance dans la figure d'Abel ; la tête est jolie, le ton fin, le travail souple et délié. Avec un peu plus d'ampleur dans les contours, de vigueur dans la pratique, ce morceau serait tout à fait remarquable. Les figures d'Adam et d'Ève révèlent, également, des qualités d'intelligence et d'habileté dont M. Bonnat doit tirer un jour un excellent parti, surtout s'il peut donner à son crayon et à sa brosse plus de largeur et de simplicité. Son début a été fort remarqué, et son

tableau est apprécié comme l'œuvre d'un jeune artiste doué d'une organisation pleine d'espérances brillantes.

Élie dans le désert, par mademoiselle Wagner, montre un talent qui s'est formé aux bonnes écoles. Le livret assure toutefois que l'artiste sort de l'atelier de M. Jacquand. Il est probable qu'après avoir passé les premiers jours de son apprentissage auprès de ce notable peintre, qui ne pouvait lui apprendre de l'art rien qui fût grand et raffiné, mademoiselle Wagner aura étudié les vrais maîtres dans leurs œuvres. Elle y aura recueilli sans doute des principes assez différents. *Élie dans le désert* porte le caractère d'un compromis entre l'école allemande moderne et l'école ombrienne, à laquelle il faut bien se rattacher un peu si l'on veut retrouver le but transcendental et les doctrines vitales de l'art chrétien. Il y a de la dignité et de la grandeur dans le geste, de la tenue et du charme dans le contour. Cependant l'accent des articulations demanderait plus de fermeté. La tête de l'ange ne s'attache pas exactement au cou, et dans les formes d'Élie, épaisses plutôt que robustes, se révèlent les tâtonnements d'une main encore mal assurée. Quoi qu'il en soit, cette toile est l'œuvre d'un esprit distingué. Mlle Wagner

Après avoir signalé les toiles de M. Chazal — d'une part *Jésus chez Simon,* de l'autre la *Lecture,* le M. Chazal.

Peintre de vases, et deux portraits — sur lesquelles apparaît une grande liberté de travail et le goût de M. Schopin; après avoir noté au passage deux tableaux de M. Marquerie, — la *Nativité de Notre-Seigneur*, et *le Miracle des roses au tombeau de la sainte Vierge*, ainsi que *le Christ guérissant deux possédés*, par M. Housez, et *le Christ au jardin des Oliviers*, de M. G. Chassevent, toile d'un sentiment élevé et d'un aspect simple, nous terminerons la revue des tableaux religieux par l'exposition de M. Timbal.

M. Marquerie.

M. Housez.

M. G. Chassevent

M. Timbal.

M. Timbal procède des maîtres italiens de la fin du xve siècle, de M. H. Flandrin et aussi de lui-même. Des vieux peintres il aime les ordonnances simples et naïves, la candeur et la foi ; il en adopte les traditions dans leur pureté primitive, c'est-à-dire exemptes de tout mélange païen. De M. Flandrin il chérit le dessin calme, le style majestueux, la tendresse linéaire, et en lui-même il trouve des éléments personnels qui l'aideront sans doute à dégager complétement son individualité. Néanmoins sa palette est sourde et endormie. Celle de M. Flandrin sommeille, il est vrai, au milieu de tons d'agate qui décolorent la nature, mais en la voilant d'une gamme douce et légère qui donne aux belles peintures murales de Saint-Vincent et de Saint-Germain un charme irrésistible de sérénité. M. Timbal a le défaut sans la qualité ; il est

terreux, opaque et plombé, sans la circonstance atténuante dont M. Flandrin a tiré un parti si heureux, et c'est là un écueil dont son intelligence éclairée aura sans doute un jour raison.

D'un autre côté, M. Timbal, qui recherche de préférence, par goût comme par tempérament, les formules de l'élégance et de la distinction et qui les rencontre très-souvent, ne laisse point que de tomber parfois dans des écarts frisant de près la vulgarité. Par exemple, le *Sculpteur florentin* pourrait, sans inconvénient, être moins laid, moins cagneux, et changer un peu sa physionomie qui est celle d'un homme livré aux douleurs d'une colique aiguë ; quelques détails d'un portrait de magistrat, qui renferme d'ailleurs de très-belles parties, demanderaient aussi à être atténués.

La jolie légende de sainte Rose de Viterbe a fourni à M. Timbal le sujet d'une composition originale.

« A douze ans, dit la notice, elle parcourait la ville, prêchant dans les rues la pénitence et la concorde, et ramenait la paix entre ses concitoyens. »

La sainte est debout, à gauche, sur le perron d'une maison ; les mains jointes et levées vers le ciel, elle prononce les paroles que Dieu lui dicte. Devant elle un évêque, entouré de quelque personnes de son clergé, l'écoute étonné et ravi. Sur le devant, une femme assise et d'autres à genoux sont attentives au dis-

cours de la jeune inspirée, et la foule continue la composition à droite, traduisant par des gestes divers les sentiments qui l'animent. Au centre, vers le troisième plan, la silhouette générale se relève avec un homme de guerre à cheval, et l'ombre qui s'étend sur le côté gauche, occupé seulement par trois ou quatre figures, suffit, avec sa localité relativement puissante, à équilibrer le groupe de droite chargé de figures.

Cette composition, d'une ordonnance bien agencée et en apparence très-simple, n'offre peut-être pas le parfum de spontanéité qui marque d'un cachet si frappant presque toutes les créations des maîtres ultramontains primitifs; l'on voit ici trop de calcul dans l'arrangement soigneusement cadencé des lignes. Cependant l'ensemble est harmonieux, et en étudiant l'œuvre, on remarque des mouvements vifs, des types presque toujours bien choisis, des expressions variées et des ajustements dont l'archéologie pittoresque et savante n'a rien qui blesse le goût et contrarie le regard. De temps en temps la brosse semble lourde; certains détails demanderaient, je crois, une touche plus fine et plus ingénieuse; il y a aussi dans la perspective des tons quelque chose à reprendre, et il est à craindre que l'on ne discerne pas du premier coup d'œil la maison à laquelle appartient le perron qui

sert de tribune à la petite Rose ; mais la figure de la sainte est très-bien posée, l'évêque est excellent, les personnages, pour la plupart, sont réussis, et l'exécution, au moins dans les endroits essentiels, semble poussée à fond. Enfin, si la couleur ne brille pas de tons vifs et sonores, l'effet a une douceur et une unité ménagées avec une consciencieuse habileté.

M. Timbal a appelé l'*Etude* le buste d'une jeune femme habillée à la mode florentine du xve siècle. La tête se voit de profil ; elle est coiffée de quelques brins de verdure et d'un filet d'or, d'où s'échappent les ondes d'une chevelure opulente. Cette toile, la meilleure que l'artiste ait exposée cette année, ne mérite à peu près que des éloges. Le visage est d'une beauté suave et fière, il dessine un contour d'un galbe superbe ; la ligne chaste et ferme du cou et de la gorge, le charme du regard, le goût sobre des ajustements, l'élégance svelte du dessin, la grâce aisée du modelé, tout concourt à faire de ce tableau une œuvre du plus noble caractère. Je dirai seulement que la main gauche, celle que l'*Etude* porte à sa poitrine, a les dernières phalanges trop épatées pour n'être pas communes : deux ou trois coups de pinceau corrigeraient ce défaut, et j'espère que M. Timbal n'hésitera pas à les donner.

S. A. I. la princesse Mathilde dont le goût artistique

fait toujours bonne route, et qui est elle-même peintre distinguée, est devenue, dès les premiers jours du Salon, propriétaire de l'*Etude* de M. Timbal.

III

Par la revue qui précède on voit combien les artistes sont dévoyés quand il s'agit de l'art religieux ; aucun lien ne les rattache, et pour un ou deux qui se sont faits les pieux et savants champions des saines traditions, on en compte cent qui vont au hasard, chacun tirant de son côté, sans idée précise sur la route à suivre.

A Paris, dans ce vaste centre, toutes les aptitudes s'entassent; elles se heurtent, se contredisent, s'émoussent et presque toutes disparaissent avant d'avoir jeté la moindre lueur. C'est une lutte confuse, un encombrement incroyable de capacités; on essaye de tout un peu, sur commande, rarement par conviction, et quelle cohue, quel bruit pour un mince résultat! Nul ne s'inquiète; les uns et les autres multiplient avec une fécondité désastreuse les témoignages de leurs misères intellectuelles, et tous, s'aveuglant sur leurs forces, poursuivent leur besogne sans remarquer que tout ce qu'ils font porte l'empreinte de plus

en plus visible du déclin, et que leurs travaux ne sont ordinairement qu'une profanation de l'art.

Si les artistes vont ainsi sans direction et sans autre guide que leurs caprices, c'est que nous n'avons en France ni école proprement dite, où le but réel de l'art soit enseigné par un maître croyant à des disciples attentifs, ni le respect des traditions qui transmettent le culte des émotions pures du cœur et des créations naïves de l'imagination, et qui sont comme l'expression et le symbole de l'art chrétien.

Ainsi pas de parole dirigeante, expliquant les défauts que tout prescrit d'éviter, les difficultés qu'il importe de surmonter, développant les bons instincts et les ressources de l'esprit, dissipant l'erreur et proclamant la vérité ; pas de maître familiarisant l'élève avec les beautés que la réflexion peut seule faire aimer et comprendre, les préparant à une sensibilité supérieure, et les excitant à saisir et à traduire à leur tour ce je ne sais quoi d'inexpliqué et d'inexplicable en effet, cet idéal, préoccupation des grandes âmes, qui fait plus pour la gloire d'une œuvre que les audaces les plus surprenantes et les plus heureuses du crayon et de la brosse. Nous avons des chefs d'atelier, nous manquons de professeurs.

Si nous possédons des monuments propres à nous éclairer et à nous fortifier, on s'en éloigne, et les

regards distraits n'essayent pas d'en pénétrer le secret. Sous prétexte que les traditions sont des lois, et que les lois asservissent la pensée, on prend des licences qui sont autant d'outrages pour l'art, et l'on se jette dans un chaos d'idées sans commencement et sans but. Oui, les lois, quand elles dégénèrent en méthodes fixes, sont une contrainte pour les spéculations de l'esprit, parce que l'homme est si différemment constitué que ce qui convient aux uns gêne les autres. Mais si, au contraire, elles se prêtent à toutes les dispositions particulières, et si l'artiste, après une expérience raisonnée de ses propres besoins, sait les interpréter sans en altérer l'essence, selon ses forces et son tempérament, elles sont le flambeau qui illumine la route et non la barrière qui intercepte le chemin.

L'abandon des lois, c'est-à-dire des principes généraux et fondamentaux de la tradition, livre l'esprit aux inconséquences et aux caprices d'une fantaisie effrénée ; celle-ci détruit les germes qu'eût fécondés l'étude, elle affaiblit graduellement les notions du juste, du vrai et du beau ; elle en interdit le renouvellement, et laisse derrière elle le souvenir amer de labeurs inutiles et improductifs.

Ce qui est triste surtout, c'est de voir nombre d'intelligences destinées peut-être, si elles eussent été

contenues et bien dirigées, à jouer un rôle important, qui s'applaudissent de leur erreur, après s'être affranchies de toutes règles, et qui, prenant la pratique de l'art pour l'art même, ne recherchant que son côté plastique et matériel, croient atteindre la perfection suivant la petite idée qu'elles s'en sont formée. Elles arrivent, tant elles ont négligé de cultiver les maîtres, à ne les reconnaître plus, à les contester, à les nier même ; enfin, pour cacher leurs défaillances, elles proclament des théories dont l'absurdité égale l'inconséquence, et qui, appliquées, seraient tout bonnement la ruine suprême de l'art.

Quant à l'art religieux, s'il trahit un état fâcheux de langueur, il compte encore quelques représentants animés d'une foi sincère et robuste, et peut-être que leurs généreux efforts inspireront à la prochaine génération les croyances viriles qui manquent à celle-ci.

IV

LES PORTRAITS

IV

LES PORTRAITS

I

Le portrait est la branche de l'art à laquelle les peintres s'adonnent le plus volontiers. Très-peu cependant y savent briller. Les grands maîtres, Léonard de Vinci, Titien, Raphaël, Vélasquez, Holbein, Van-Dyck et M. Ingres, ont fait dans le genre des chefs-d'œuvre, mais ces illustres artistes voyant dans le portrait autre chose qu'une ressemblance physique à reproduire, s'attachaient à fixer sur la toile la ressemblance morale. En même temps qu'ils poursuivaient la représentation exacte et minutieuse de l'extérieur

du modèle, ils cherchaient et trouvaient son côté intellectuel et intime, l'expression de son caractère ; ils remplissaient son regard de sa pensée, ils répandaient sur son visage le reflet de ses passions, et quelquefois en peignant un individu, ils peignaient un pays, une race, une époque.

Si pour être excellent, un portrait devait n'être que l'image matérielle et littérale d'un homme, la photographie régnerait sans conteste, et les meilleurs peintres seraient détrônés. En effet, l'appareil de Daguerre transporte le personnage sur le papier avec une fidélité merveilleuse, et retrace, sans en oublier aucun, tous les détails anecdotiques du masque et des mains, et les accidents innombrables des étoffes. Cependant c'est tout; sa perfection ne va pas au delà : elle accomplit un rôle mécanique auquel l'art doit fatalement rester étranger. Au contraire, l'art ne se contente pas de copier la nature. Sans l'altérer, sans la modifier, il invente un je ne sais quoi qui fait d'une figure laide et triviale un beau portrait, un chef-d'œuvre, quelle que soit l'empreinte de la réalité primitive.

Depuis la généralisation de la photographie, les Salons sont moins que par le passé encombrés de portraits burlesques et risibles. La finesse scrupuleuse et infaillible des produits photographiques, en suffisant aux yeux vulgaires, en satisfaisant la

curiosité ignorante, a porté un rude coup aux fabricants de ressemblances. Aussi le nombre des braves gens qui ne manquaient jamais d'exposer des portraits de leur cru, tantôt pour flatter la vanité de leurs modèles, tantôt pour caresser la leur, diminue sensiblement. Ce n'est pas que l'Exposition de 1861 ne puisse montrer dans ce genre des cadres détestables ; au contraire, elle en contient beaucoup, et si la loi de Thèbes qui condamnait à l'amende l'auteur d'un mauvais portrait était appliquée aux Champs-Élysées, plus d'un exposant serait ruiné du coup ; mais il est intéressant de constater que les portraits de pacotille, grâce à la photographie, ne figurent plus aux Salons dans les proportions envahissantes que la critique a si souvent signalées et déplorées.

II

Il semblera inutile de parler de tous les portraits médiocres auxquels l'indulgence extrême du jury a permis de figurer au Salon. Leur liste serait aussi longue qu'ennuyeuse. Il faut donc laisser dans un oubli bienveillant le portrait de Victor-Emmanuel, celui du général de Pontevès, et deux ou trois autres de la même force, par M. Lépaule ; celui du général

M. Lépaule.

MM. Cornillet et Hardtmuth.

Camou, par M. Cornilliet; celui de S. S. le pape Pie IX, par M. Hardtmuth; celui de Garibaldi, par je ne sais quel artiste italien, et le portrait d'une demoiselle, par M. Alophe, que le critique d'un grand journal a eu le courage de louer sans réserve, et qui, en fait, ne vaut absolument rien. Nous négligerons également les portraits des maréchaux Niel et Randon, par M. Larivière; les deux portraits du Prince impérial, l'un par M. Pichat, l'autre, par M. Yvon; celui de Mgr Coquereau, par M. Vidal; celui de Pierre le Grand, par M. Schopin; celui encore de l'empereur du Brésil, par M. Biard; les onze cadres de M. Court, une centaine d'autres également insignifiants, et nous irons à des toiles plus dignes que celles dont il vient d'être parlé de l'attention des amateurs.

M. Alophe. M. Larivière. MM. Pichat et Yvon. MM. Vidal et Schopin. MM. Biard et Court.

M. Beaucé.

M. Beaucé, si bien à l'aise dans les figures de petite dimension, est gêné, paraît-il, quand il aborde les proportions mêmes de la nature. Le portrait du maréchal Canrobert dénote, en effet, de l'embarras chez le dessinateur comme chez le peintre. L'indication des formes manque de fermeté, le ton général d'aplomb, la peinture de personnalité et de hardiesse, les chairs n'ont pas d'existence, ni les demi-teintes de finesse. Il y a, toutefois, dans la pose du maréchal une simplicité qui n'est pas sans grandeur.

M. Rigo.

Le portrait du général Espinasse, par M. Rigo, est

mieux peint que le précédent. On sent une brosse plus nourrie, plus sûre que celle de M. Beaucé. La tête du général est expressive : elle annonce une énergie solide et intelligente. Malheureusement le personnage paraît grêle et étriqué. On dira que le général étant d'une nature un peu sèche, il n'appartenait pas à M. Rigo de modifier le caractère de son modèle. A cela on peut répondre que l'artiste, tout en traduisant ce qu'il a sous les yeux, doit deviner des ressources que le vulgaire ne soupçonne pas, trouver le moyen d'élargir certains plans qui ajoutent à l'ampleur du portrait sans compromettre la ressemblance ; enfin ne se bornant pas à une vérité absolue de l'imitation, conserver toutes les beautés de la nature en y ajoutant celles que lui dicte son goût et le sentiment qu'il a du style.

M. Faure. M. Faure a fait une assez bonne composition dans laquelle il a représenté une des Grâces dirigeant les premiers pas de Cupidon sous les yeux de Vénus. Son portrait de jeune fille est fort agréable ; la tête est jolie et bien peinte ; les mains toutefois sont à refaire.

M. Dumas. Nous donnerons aussi un mot aux portraits de M. Michel Dumas, qui ne sont pas mal, mais où il y a de la dureté, et à celui de M. Doneaud (n° 898) : le regard M. Doneaud. est vif et pénétrant, la peinture un peu molle peut-être, mais la main a été dessinée avec beaucoup de soin. Le tableau que le même artiste a exposé, *la*

Dernière Nuit, n'a pas autant de mérite que ce portrait. Je noterai aussi les cadres de MM. Brossard et de M. Cœdès, qui ont le tort de rappeler le pinceau de M. Court ou de M. Dubuffe. Si l'on voulait se faire le complice de quelqu'un, on pouvait, je crois, mieux choisir. Je mentionnerai enfin les portraits de M. Boichard, ceux de M. Gordigiani, et surtout la toile que M. Cabane a appelée l'*Étude*. C'est le portrait d'un architecte. Debout, en vareuse brune, la main sur la hanche, il étudie le plan d'un édifice. Dans ce tableau on trouve les traces d'un talent qui s'est formé aux leçons des bons maîtres.

MM. Brossard et Cœdès.

MM. Boichard, Gordigiani et Cabane.

Le portrait du docteur Rossi-Fanti, par M. Gosse, est moins estimable. Celui de la princesse O. C., par M. Jacquand, l'est bien moins encore. M. Jacquand fait briller les chairs, les étoffes, les ameublements mieux que personne; à cet égard il obtient même des résultats que doivent jalouser les polisseurs de marbres et les fourbisseurs de casques. Lorsqu'il se prépare à peindre une joue ou un bras, je gage qu'il s'excite à la besogne en disant : « Il faut que ça reluise ! » Le portrait que M. Jacquand a fait de lui-même procède du même ordre d'idées, et son tableau, dont le sujet est tiré de l'histoire de Gaston de Foix, épousseté, brossé, astiqué partout, est d'une propreté aigre comme une pomme verte.

M. Gosse.

M. Jacquand.

Non loin des tableaux de M. Jacquand, nous avons le portrait de M. le premier président Barthe. M. Al. Hesse l'a bien dessiné ; l'attitude est bonne, quoiqu'il y ait dans la main gauche, posée sur le bras du fauteuil, une pointe de coquetterie concordant assez mal avec la gravité du personnage ; les chairs sont, dans les ombres, d'un ton de bel acajou, et, dans les lumières, d'un modelé morne et dur. M. A. Hesse

Il se fait autour de M. Bonnegrace beaucoup de bruit. Quelques amis de l'artiste prétendent que sa peinture est excellente. Au fond il nous semble qu'il manque au peintre la science du dessin, la naïveté, la distinction et une palette variée. Si M. Bonnegrace était dessinateur, les mains de ses portraits ne seraient pas boudinées : on y verrait les os, les muscles, les tendons, les méplats, les saillies et les creux que montre la nature ; d'autre part les têtes seraient tout à fait d'ensemble, et sous les habits on retrouverait les bras et les torses qu'ils couvrent. S'il était naïf, il ne badigeonnerait pas du même enduit tous les visages, les jeunes comme les vieux, mastiquant les clairs et les ombres suivant un procédé unique, et bornant ses efforts à crépir les fronts et les pommettes d'une lumière qui emprunte invariablement de l'obscurité des tons voisins le même éclat, la même intensité. S'il avait la distinction en partage, M. Bonne- M. Bonnegrace.

grace éviterait de donner aux gens comme il faut qu'il représente l'apparence d'hommes de rien, avec la peau fripée, la barbe et les cheveux en broussailles; au contraire, quand il ferait poser des natures communes, il trouverait sans peine le moyen de les ennoblir. Enfin au lieu d'être limitée à trois notes, le noir réservé aux habits et aux ombres, le rouge clair à l'usage des lumières des carnations, et le vert bouteille pour les fonds et les demi-teintes des joues, des fronts et des doigts, si sa palette possédait la gamme complète avec les bémols intermédiaires, on vanterait, peut-être avec quelque raison, l'étendue et le charme de ses ressources.

Après cela, il faut avouer que ce n'est pas sans motif si cette peinture, que des aveugles font descendre en ligne droite de Rembrandt et de Ribera, ne provoque aucune sympathie sérieuse. La foule la délaisse parce qu'elle ne peut croire à des qualités sous tout ce gâchis, et les connaisseurs s'en éloignent parce qu'ils l'apprécient à sa juste valeur.

Des trois portraits exposés par M. Bonnegrace, le plus acceptable est, sans contredit, celui de M. Tchoumahoff. Le tableau dans lequel M. Bonnegrace a représenté *la Pudeur vaincue par l'Amour* ne place pas le talent de l'artiste dans un jour plus favorable que les portraits dont nous venons de nous occuper.

Entre M. Bonnegrace et M. Amaury Duval il y a un monde. Le caractère du second affecte autant de retenue que le tempérament du premier montre de violence. M. Amaury-Duval aime les contours purs et suivis, il les nettoie avec une minutie qui dégénère en fadeur; il a le goût de la distinction, mais à la condition qu'elle revête des formes aplaties que son pinceau se plaît à amincir encore pour arriver en définitive à la sveltesse épuisée des phthisiques; enfin, économisant la couleur, il modèle ses portraits avec la plus stricte correction et l'humeur la plus égale, ce qui leur donne presque toujours l'aspect froidement lisse d'une peinture sur porcelaine. C'est ainsi que les vertus deviennent des vices. Le portrait de mademoiselle Emma Fleury, de la Comédie-Française, renferme les qualités aussi bien que les défauts de l'artiste. M. A. Duval.

Les premiers travaux de M. Chaplin furent très-bien accueillis, et l'on se souvient de l'excellent effet que produisirent les portraits exposés par cet artiste en 1852 et en 1853. On y trouva une grâce naturelle, une saveur et une personnalité qui firent croire à une vocation des plus heureuses. M. Chaplin n'a plus retrouvé le succès de ses débuts. Je crois aussi qu'il a tout fait pour que l'attention des hommes compétents se détournât de lui. Précisément à propos de M. Cha- M. Chaplin.

plin un critique a dit avec beaucoup de justesse : « On a le tort dans notre époque de confondre trop souvent la lâcheté et la négligence dans l'exécution avec la largeur. » Voilà, en effet, ce qui perd M. Chaplin. Il est devenu frivole, léger, insouciant ; il s'est inspiré de mauvais modèles, et, par exemple, la nature lui semblant mal faite et triste de couleur, il s'est adressé au souvenir de Boucher pour en fabriquer une plus séduisante et plus harmonieuse.

« Boucher, disait Reynolds, a souvent joint la grâce et la beauté à une bonne manière de composer, mais dirigé, suivant moi, par un mauvais goût, tandis que ses imitateurs sont réellement abominables. » David disait aussi : « N'est pas Boucher qui veut. » A ces paroles de Reynolds et de David, on peut ajouter celles-ci qui sont de Guérin ; M. Chaplin et beaucoup d'artistes avec lui devraient en faire leur profit : « Les études ne sont plus ce qu'elles ont été, ni ce qu'elles pourraient être ; tout se ressent de la précipitation du siècle. De même que l'on veut faire sa fortune sans travailler, on veut produire sans avoir appris ; on prend un sujet, une toile, un modèle, et l'on se met à faire un tableau sans réfléchir que le modèle n'est pas plus la nature qu'une idée n'est une composition : qu'en arrive-t-il ? que le pauvre cavalier perd les étriers au premier temps de ga-

lop et qu'il est tout à fait désarçonné au second. N'aurait-il pas mieux fait de rester au manége? »

Quoi qu'il en soit, M. Chaplin n'est que le contrefacteur insipide du peintre des pastorales galantes, des femmes nues, des paysannes et des marquises sans pudeur, de l'amour ou plutôt de la débauche. Il suit de là que n'arrivant jamais à l'esprit de son maître, ni à son élégance, ni à sa liberté, au lieu de faire des travaux agréables, il ne produit que des boîtes de bonbons, qui font peut-être la joie des amateurs de friandises et des lorettes, mais dont nous nous affligeons, nous qui attendions de l'artiste autre chose que des confiseries sucrées à blanc avec rehauts de gelée de groseille. M. Chaplin a exposé deux portraits et un groupe d'enfants. Boucher a peint immensément d'enfants qu'il a souvent réussis; il a peint aussi le portrait de la marquise de Pompadour, dont il a fait presque un chef-d'œuvre.

M. Dubufe.

Gustave Planche, un maître critique, écrivait en 1831 ce qu'on va lire à propos de la peinture de M. Dubufe. « S'il faut parler franchement, s'il faut dire toute notre pensée et ne rien déguiser aux curieux, qui se soucient d'approuver comme de désapprouver pourvu qu'ils voient du nouveau; aux jeunes gens que cette bruyante et scandaleuse réputa-

tion pourrait égarer et séduire, nous résumerons notre avis en deux mots : Ce n'est pas même de la mauvaise peinture. Que cela plaise, qu'on s'arrête pour regarder, qu'on regarde et qu'on s'en aille content, nous ne le nierons pas; il y aurait folie à le nier; au contraire, nous serions fort étonnés qu'il en fût autrement..... Que voulez-vous dire à ceux qui admirent la peinture d'un homme qui n'est pas peintre? Qu'ils ne s'y connaissent pas? ils vous riraient au nez et se moqueraient de vous..... M. Dubufe peut continuer en paix à peindre. Il ne faut pas s'en inquiéter; mais qu'il ne s'y trompe pas, les artistes qui prennent l'art au sérieux le renient. Il n'a pas de peine à s'en consoler sans doute, mais pour nous la question n'est pas là; la peinture est-elle bonne ou détestable? C'est la dernière qu'il faut dire; est-ce temps perdu que de la regarder? assurément oui, si c'est de peinture qu'on s'occupe. Mais nous ne regretterons pas les lignes que nous avons consacrées à M. Dubufe, si nous réussissons à inspirer aux promeneurs de l'Exposition le goût de la réflexion et de la critique, peu conciliable, il est vrai, avec l'examen des toilettes et des coiffures. »

Il est question ici de M. Dubufe père. Il n'y a peut-être pas exagération à dire que les lignes qui précèdent, en baissant seulement d'un ton la rude critique de Gustave Planche, peuvent aussi bien s'adresser à

M. Dubufe fils. Ce peintre possède, il est vrai, une pratique très-intéressante ; je connais même des artistes excellents qui, à l'égard du pinceau, sont de beaucoup ses inférieurs. Malheureusement, au lieu de charmer et de plaire, il irrite, il agace. Ainsi, il a de la distinction et de l'élégance une idée si erronée que, pour paraître élégant et distingué, il se figure qu'il suffit de satiner et de moirer son tableau du haut en bas, les étoffes et les têtes, les parquets et les meubles, les colonnes et les marbres. Il pense aussi qu'il ne faut jamais manquer de contorsionner les doigts dans des mouvements qui ne sont pas humains, de casser les poignets et encore, à titre de suprême raffinement, de semer d'une telle abondance de fossettes les mains, les coudes, les joues et les épaules, qu'on puisse croire les chairs comme capitonnées.

On comprend qu'avec de pareils principes, pratiqués tous les jours, appliqués en toute circonstance, on ne fasse pas de progrès dans l'estime des connaisseurs. M. Dubufe, qui est laborieux et qui produit sans relâche, s'en étonne peut-être; cependant, s'il en était autrement, il faudrait désespérer de la peinture, je dis mieux, la peinture n'existerait plus.

Quoi qu'il en soit, si ce n'est pas un bon artiste qui a peint les portraits de S. A. I. la princesse Mathilde et de la duchesse de Medina-Celi, c'est au moins un ou-

vrier adroit à chiffonner le ruban et la dentelle. M. Dubufe a exposé cinq portraits; le mieux combiné semble être celui de madame la marquise de Galifet.

M. Gautier.

M. Gautier a fait quelques portraits que l'on a justement remarqués. Ils ont un aspect original et neuf qui attire tout d'abord, et comme ils sont exécutés avec talent, on y reste volontiers. Il ne faudrait pas cependant que le peintre usât toujours des mêmes moyens, le public s'en lasserait, et M. Gautier, qui prétend sans doute à une réputation solide, doit veiller à ne pas compromettre ses espérances en ne se préoccupant pas assez du soin de varier ses formules. Le portrait de M. Tailhardat et celui du docteur Gachet sont bien dessinés, carrément posés, suffisamment colorés, et peints avec conscience. On y voit, néanmoins, quelque tendance à la mollesse; mais il est probable qu'il suffira d'avertir l'artiste à cet égard pour qu'il se tienne en garde contre un défaut trop commun de nos jours.

M Roller.

Les portraits de M. Roller sont exécutés avec une minutie laborieuse. Le coloris en est agréable, mais à force de fondre les tons ensemble, l'artiste affaiblit le modelé et lui ôte son ressort.

M. de Pommayrac

Je passe sans m'arrêter devant les nombreux portraits sortis de l'atelier de M. de Pommayrac et de-

vant celui de mademoiselle Tordéus, dans lequel M. Viennot nous ramène à l'art dégénéré du premier Empire. Le portrait de mademoiselle Tordéus est un modèle de ce genre ridicule ; c'est aussi une fort désagréable imitation de peinture sur porcelaine. Il n'y a également que peu de chose à dire des toiles de M. de Winne. Dans le portrait de S. M. le roi des Belges, la tête n'est pas mauvaise, mais les bras, les mains, le corps, les jambes sont mal dessinés, et l'harmonie jaunâtre répandue sur le tableau est des plus fâcheuses. Le portrait de M. Roeland, par le même artiste, se tient un peu mieux. Un profil de femme par M. Smits est assez bien réussi ; M. Philippe adopte des tons roux qui pèsent lourdement sur ses portraits ; un capitaine d'état-major par M. Linder a quelque mérite ; enfin M. Emile Lecomte, dans le portrait exposé sous le n° 1862, montre un sentiment très-appréciable de distinction.

M. Viennot. M. de Winne. M. Smits. M. Philippe. M. Linder. M. E. Lecomte

Le talent de M. Jalabert n'est pas d'une qualité robuste. Il est plutôt tendre et féminin, souvent mièvre et étiolé, et je crains que sa nature trop rêveuse ne le conduise, de tristesses en langueurs, à quelque état voisin de la consomption. D'ailleurs cela lui donne un air poitrinaire auquel on s'intéresse et qui lui permet de faire fructueusement son chemin dans le monde.

M. Jalabert.

Le portrait que M. Jalabert a exposé est assez

bien. Cependant cette belle dame dont l'embonpoint dénonce une santé raisonnablement florissante, aurait bien plus d'attraits si le pinceau de l'artiste ne l'avait pas gratifiée d'une carnation malade. Nous dirons aussi que la main posée sur le fauteuil se met à la torture pour se faire voir, et qu'au lieu d'appeler les regards sur l'épaule droite du personnage en y fixant le principal foyer de lumière du tableau, M. Jalabert eût mieux fait de retirer la tête de la pénombre où elle se trouve. L'épaule est belle, mais la tête ne l'est pas moins, et c'est elle qui intéresse surtout le spectateur. M. Jalabert a aussi exposé une composition intitulée *la Veuve*, peinture mince et indécise du genre phthisique dont je parlais à l'instant.

M. Winterhalter. Le profil de S. M. l'Impératrice, par M. Winterhalter, a beaucoup plu au public, parce que les traits sont fort beaux, et que l'expression de ce charmant visage respire une douceur et une bonté inaltérables. Si les artistes n'ont pas partagé toute la satisfaction de la foule, c'est que la peinture leur a semblé peu digne de l'auguste modèle de M. Winterhalter. La tête et les épaules sont exécutées avec un sans-gêne d'un goût au moins douteux.

M. A. Tissier. M. Ange Tissier, dont nous avons apprécié un tableau important dans un des chapitres qui précèdent, a mis au Salon quelques portraits et une toile : *Algé-*

rienne et son esclave. M. Tissier a fait dans le temps des portraits remarquables ; mais c'est un artiste de peu d'audace. On dirait qu'il craint toujours de risquer des coups de brosse trop hardis, d'oser un effet trop vif. Il dessine avec quelque correction, il peint avec propreté, et par-ci par-là la couleur a des agréments piquants. Avec un caractère plus entreprenant il serait allé très-loin. Dans l'*Algérienne,* l'effet n'est pas assez concentré; il s'éparpille en toutes sortes de dissonnances et pour vouloir trop dire, il ne prouve rien. Il ne faut pas sans doute se montrer trop sévère pour un peintre dont les prétentions sont modérées, je veux engager néanmoins M. Tissier à remettre sous le pinceau l'odalisque et son esclave. Le portrait d'enfant (n° 2968) est peu de chose. Le portrait de femme (n° 2965) gagnerait beaucoup si la moitié de la tête n'était pas couverte d'un ombre opaque. Je n'aime pas ce nez qui se découpe en clair très-intense sur l'ombre trop noire de la joue. La main et le bras gauche sont d'une maigreur que l'artiste eût pu dissimuler, et le bras droit est si court que sans beaucoup de peine on croirait la main emmanchée au coude, ce qui n'est pas naturel. Dans ce portrait, l'ajustement est très-élégant, plein de distinction et de grâce.

Les autres portraits de M. Ange Tissier ne sont pas

dépourvus de charme. Ils annoncent sinon un artiste capable de s'élever bien haut, du moins un peintre en mesure de répondre honorablement à la confiance de sa clientèle.

III

M. H. Flandrin.

M. H. Flandrin est un artiste dans la plus grande acception du mot. Développées aux leçons de M. Ingres, ses facultés portent sans doute les marques visibles de l'enseignement dont elles se sont nourries, mais elles ont conservé un cachet assez original pour que les œuvres du disciple ne puissent jamais être prises pour celles du maître.

La foule se trompe souvent ; inintelligente ou vulgaire elle aime le tapage des instruments sonores, elle court aux tableaux pailletés de tons voyants. Cependant, cette fois, M. Flandrin a été plus fort qu'elle : il l'a obligée à stationner devant le portrait de S. A. I. le prince Napoléon et à l'admirer. Et qu'a donc ce portrait pour exercer un tel empire ? Est-ce l'éclat des accessoires, la vivacité de l'expression, le luxe des ajustements, le pittoresque de l'attitude, le brillant du travail ? Non. Le Prince est assis dans un fauteuil sans dorures ; il est vêtu d'une simple redingote

noire ; son beau et noble visage est calme et réfléchi.

Je vais essayer de dire ce qui a attiré le public.

M. Flandrin place le principal intérêt de l'art dans le culte du beau combiné avec celui de la nature. Ceci n'est pas seulement le résultat d'une doctrine fortement raisonnée, c'est encore celui d'un goût natif, j'ajouterai d'une conviction fervente qui maintient l'artiste dans un milieu moitié idéal, moitié réel. Ainsi, avec lui, le dessin est exact sans puérilité, le modelé juste sans brutalité, le coloris vrai sans éclat, la ligne savante sans ostentation, l'expression incisive sans effort. C'est-à-dire que le peintre, écartant tout ce qui pourrait briser le voile de calme et de sérénité qu'il interpose entre la nature et lui, et qui dégage comme une mélodie rêveuse et méditative, interprète la réalité humaine tout en restant poëte, et aussi, tout en représentant la tête d'un homme, il exprime sa pensée.

Poussé à ce point, l'art du portraitiste prouve une véritable puissance. Faisant ressortir des qualités de l'ordre le plus rare, il rend attrayantes des œuvres où l'exécution semble vouloir se faire oublier. Il laisse apparaître, auprès de la beauté matérielle, la beauté intellectuelle; il met à côté des ressources du talent celles que conseille une sagesse pleine de quiétude, illuminée seulement d'un demi-sourire de l'esprit.

Ne visant ni à l'originalité des moyens, ni aux effets étranges, il ne brille d'aucun artifice mondain. Au lieu d'abandonner l'imagination à elle-même, il la contient, et sans compromettre sa force productive, il la modère et la guide. En se tenant également éloigné des caprices de la fantaisie, des maquillages de la mode, des hasards du pittoresque, des effronteries orgueilleuses du réalisme, il entrevoit la région qu'habite le beau infini, source des trésors inépuisables, des inspirations éternelles, il reste sur la trace des traditions glorieuses. Enfin austère de contour et de pinceau, de forme et de couleur, de style et de pensée, c'est un art, si je puis ainsi parler, de paix et de doux recueillement, et naturellement les peintres qui en ont le mieux compris et suivi les préceptes sont aussi ceux qu'il faut placer au degré supérieur de la hiérarchie.

Pour mettre un seul en lumière, je ne prétends pas rejeter tous les autres dans l'obscurité. Sous toutes les écorces, même sous les plus rebutantes, se trouvent quelquefois des germes précieux qu'il serait injuste de méconnaître; j'ai voulu seulement m'incliner devant une certaine manifestation de l'art que je considère comme un sanctuaire, et que le public a salué instinctivement de ses hommages.

Voilà pourquoi le portrait du prince Napoléon a obtenu un succès général.

Ce portrait est fort beau. L'allure en est large, le faire simple et rationnel, le dessin ample et distingué. Le ton est gris ; mais cette teinte a beaucoup de charme et d'harmonie, et le visage, les mains, les habits montrent la noblesse et la pureté d'exécution qui sont le secret de l'artiste. La tête surtout est superbe. Les demi-teintes ardoisées y jouent peut-être un rôle trop accusé ; mais le regard calme, annonçant une intelligence mâle et confiante en soi, laissant deviner une vie d'étude et le travail d'une pensée active ; le contour sérieux et légèrement rêveur de la lèvre, l'aménité un peu grave de l'expression, nuances délicates et fugitives qu'eussent négligées tant de peintres, tout cela est admirablement rendu.

J'aime moins le portrait de M. le comte Walewski. Conçu à peu près comme celui du Prince, les qualités de M. Flandrin ne s'y prononcent pas à un degré aussi élevé. Le portrait de M. le comte Duchâtel n'est pas non plus complétement satisfaisant, de même que celui de M. le comte S....; enfin celui de M. Gatteaux manque d'un peu de largeur. Mais le portrait d'une dame vêtue de noir, assise de face, les mains l'une dans l'autre, est parfaitement réussi. Si la tête un peu osseuse n'est pas jolie, il ne faut pas en faire un reproche à l'artiste, et ce qu'il faut louer sans restriction,

c'est la justesse et la suavité du modelé, la finesse des contours, le calme de l'expression et l'élégante simplicité de la pose.

Quoi qu'il en soit, M. Flandrin peut être offert comme modèle aux jeunes gens qui, entrant dans la voie sérieuse, veulent perfectionner leur talent. Son exemple leur apprendra à préférer les graves préceptes des maîtres aux conseils de la fantaisie, les traditions immuables de l'art au goût éphémère de la mode. Il leur apprendra aussi à concilier ces grandes leçons avec le sentiment moderne, et quand à leur tour ils voudront peindre un portrait, il leur donnera le goût de qualités précieuses : la sobriété des ajustements et des accessoires, la gravité sans emphase, la dignité sans morgue, la grâce sans afféterie, et cette unité d'exécution qui fait que la personne représentée semble avoir été peinte d'un seul jet.

M. P. Flandrin.

Le frère de M. H. Flandrin, dans le portrait de madame la baronne H., a fait preuve d'un talent très-distingué : le modelé est sérieux, la pose bien trouvée et la poitrine est d'une belle exécution; seulement les chairs sont d'un ton bleuâtre un peu froid et la main droite ne s'attache pas très-correctement au bras.

V

LE GRAND ART ET LES GRANDS TABLEAUX

V

LE GRAND ART ET LES GRANDS TABLEAUX

I

Le grand art est celui qui réunit la majesté du style au bon sens et à la raison, la simplicité au pathétique et à la force, le génie de l'invention à celui de l'expression. Il élève la forme jusqu'à l'idée ; il spiritualise la matière, c'est-à-dire que le goût du beau visible est la base de son développement et l'idéal son but exclusif. Comme il ne s'inspire ni d'un accident, ni de modes passagères, les œuvres qu'il produit ne sont pas d'un temps ; elles sont éternelles. C'est enfin, l'effort de l'ordre

le plus élevé que puisse se proposer l'esprit humain.

Les sentiments religieux présidèrent aux destinées du grand art moderne, et les premiers peintres déposèrent dans les pieuses créations de leur imagination les émotions ardentes de leur cœur. Les ouvrages qui marquent le berceau de l'art ne réunissent pas les différents genres de mérite qui constituent ce qu'on appelle un chef-d'œuvre ; à ce premier degré, les formes de la représentation, presque toutes symboliques, sont en quelque sorte imposées aux artistes par les rites du culte, par les règles absolues d'une orthodoxie sévère ; mais si l'on néglige la surface des choses, pour pénétrer au fond de leur nature, pour rechercher leur essence même, on trouve dans les productions des premiers artistes le témoignage d'une foi extraordinaire, mise naïvement à nu ou revêtue à peine de la plus simple expression : l'art est tout instinctif.

A mesure qu'il s'éloigne de cette période, l'art aspire à plus de liberté. La religion reste encore le principal stimulateur des nobles mouvements, elle féconde les germes du génie ; mais le cercle s'élargit, les inspirations s'humanisent, je veux dire que l'imitation des formes naturelles devient plus nette, la pensée moins abstraite ; le caractère mystique se mo-

difie, les qualités plastiques se perfectionnent; les figures, au lieu de se ranger dans une pure symétrie, se meuvent comme dans la nature, s'habillent des draperies de la vie réelle, se groupent enfin d'après des lois moins simples et moins candides, si l'on veut, mais plus savantes, plus imposantes; mêlant bientôt dans la pratique le mode religieux au mode héroïque, les traditions sacrées aux formules des artistes de la Grèce; glorifiant Dieu d'abord, puis, soit par des allégories, soit d'une manière tout à fait directe, les grandes actions des hommes. C'est alors que, résumant tous les éléments constitutifs du beau, l'art manifeste une sublimité d'éloquence, une ampleur de style, une puissance et une grâce qui éclairent d'une lumière éclatante les limites les plus reculées que le génie puisse atteindre.

Le grand art est en effet à son apogée; il touche le sommet suprême; il est la délectation infinie des yeux, de l'esprit et du cœur; ses vêtements glorieux sont le beau, le noble et le grand; il domine, il plane, il rayonne, et cette phase de son entier développement fait la gloire du pays et de l'époque où elle s'épanouit.

Mais il ne doit pas se soutenir longtemps à ce degré culminant; entre tant de facultés l'équilibre ne peut se maintenir. Peu à peu les principes se faussent, les

lois s'altèrent, le goût général se trouble et dépérit ; l'art cherche un nouveau point d'appui, et il le rencontre dans le matérialisme et le naturalisme. De là ces aberrations de pratique, conséquences forcées de théories incomplètes ou fatalement subversives.

Tout se tient dans la marche des idées et des choses. Aussi longtemps que l'art a pour mobile les hautes spéculations de l'âme et qu'il s'adresse aux nobles instincts, il impose le respect aux masses, et celles-ci lui rendent hommage comme à une manifestation divine. Dès, au contraire, qu'il obéit à des impressions vulgaires, dès que le moyen devient le but, et qu'entre le beau et le laid le choix est indifférent, les artistes n'attendent pas que le public se tourne vers eux; ils courent à lui ; ils le flattent ne se faisant aucun scrupule, dans l'espoir misérable d'obtenir ses faveurs, de satisfaire ses goûts les plus bizarres, les plus burlesques, les plus frivoles, quelquefois les plus bas et les moins avouables, et la foule bafoue sans pudeur ce qu'elle admirait naguère, n'accordant ses applaudissements qu'aux productions de plus en plus déréglées de pinceaux sans dignité.

L'art cependant ne peut périr. Au plus fort de l'abaissement du sens moral un homme intervient ; il est marqué du sceau du génie; sa parole inspirée confond l'erreur, le flambeau de la foi est soudain

rallumé, la théorie et la pratique reviennent au culte du beau comme à leur base naturelle, et l'art inaugure une ère nouvelle de force et de grandeur. Nous avons dit qu'à la fin du siècle dernier David a pu être cet homme. Aujourd'hui le représentant vénéré des traditions sacrées et historiques, de l'idéal et du style, de l'art pur, austère, immortel, c'est-à-dire du grand art, c'est M. Ingres, que l'opinion place d'une voix unanime parmi les gloires accomplies et, ainsi qu'on l'a dit, mûres pour l'immortalité.

Et maintenant, comme en citant un nom, on pourrait croire que j'arbore un drapeau exclusif, je dois dire que parce que j'affiche une préférence pour la tradition romaine, je ne prétends pas entrer en campagne contre ceux qui se rattachent aux traditions vénitienne, flamande ou espagnole. Dieu merci ! ces temps de collisions entre des principes contraires, de déclamations aveugles où les partis s'envoyaient réciproquement l'anathème, sont passés, et les esprits plus justes accueillent toutes les manifestations de l'art, pour peu qu'elles ressortent d'une conviction profonde et loyale. Pourquoi nier l'évidence ? En se disputant le domaine de l'art, les divers camps ont témoigné d'une valeur à peu près pareille, et chacun a proclamé sa force par des travaux d'une énergique beauté. Sur la question de savoir à qui revient défi-

nitivement la palme, la critique peut se partager encore; mais elle ne fulmine plus comme autrefois d'attaques sans pitié contre des artistes dévoués et persévérants dont le grand tort était de ne point lui plaire, et sans mentir à sa conscience, sans capituler avec la vérité, elle sait aujourd'hui distribuer l'éloge aux rivaux, et même, à l'occasion, leur décerner des couronnes égales.

Mais ce que la critique sérieuse et éclairée s'accorde pour ne pas admettre, ce qu'elle repousse de toutes ses forces, c'est l'art abâtardi, insignifiant et ridicule; c'est l'art déshonorant du petit-bonheur, du dieu-hasard, du lazzi et du couteau à palette; c'est l'art négatif du réalisme avec ses guenilles de carrefour, ses types de mauvais lieux, ses héros trouvés dans la boue; enfin c'est l'art qui n'a pour toute visée que celle de faire aux sens un brutal appel et d'éveiller des appétits grossiers, art énervant, fâcheux, déplorable, dans lequel on voit quelquefois des intelligences d'élite se compromettre et périr.

Voilà du moins comment je comprends le rôle de la critique, et, quant à moi, c'est en remontant aux principes généraux et primordiaux que je m'applique à débattre les intérêts de l'art, à rechercher ses attributs les plus essentiels.

II

En parlant des travaux exposés par les anciens pensionnaires de Rome et des compositions religieuses, j'ai dû parcourir en partie le champ de la grande peinture tel qu'il se présente au Salon des Champs-Élysées. Nous n'avons donc plus à explorer que les points laissés forcément de côté.

Et d'abord déblayons résolûment le terrain.

Qu'avons-nous besoin en effet de parler du plafond de M. Janmot? L'art est-il pour quelque chose dans cette ridicule imagerie? — Non vraiment. — Est-il pour quoi que ce soit dans *Rachel pleurant ses enfants*, par M. Dejussieu? dans *Flore et Zéphyr*, de M. Viger-Duvigneau et dans les papiers peints de M. Voillemot? dans le *Triomphe de Fabius*, de M. Sieurac, dans le *Jugement de Pâris* ou l'*Endymion*, de M. Karl Müller, dans le *Printemps* et l'*Automne*, de M. Leclaire, dans la *Fête à Bacchus*, de M. Ch. Lefebvre, et dans cette immense toile de M. Beyer, qui m'a longtemps semblé représenter quelque scène de tremblement de terre et qui, paraît-il, retrace tout bonnement un carnage dont Saverne a été le théâtre

M. Janmot.

M. Dejussieu.

MM. Viger-Duvigneau, Voillemot,

Sieurac,

Karl Müller,

Leclaire, Ch. Lefebvre et Beyer.

en 1525?—Pas davantage.—Laissons donc ces productions d'intelligences dévoyées et que le jury eût mieux fait de ne pas admettre à l'honneur de l'Exposition, et recherchons des œuvres, sinon d'un mérite éclatant,—nous n'en rencontrerions peut-être pas,—du moins annonçant un peu de virilité dans la main, de lumière dans l'esprit.

M. E. Lafon. M. Émile Lafon a peint un épisode des massacres de Syrie. Des chrétiens se sont réfugiés dans une église. Les portes ont cédé, les fanatiques ont envahi le sanctuaire. Pendant que ceux-ci renversent l'autel, et foulent aux pieds les ornements sacrés, ceux-là se ruent sur les fidèles qu'ils frappent du poignard et du sabre. Sur le premier plan un homme à cheval commande les égorgeurs; au centre, deux femmes étendues à terre se tiennent cramponnées l'une à l'autre dans une étreinte désespérée; un musulman, le yatagan dans les dents, s'efforce de les séparer s'aidant des pieds et des mains. Un peu à droite, un homme balance au-dessus de sa tête un petit enfant nu, avant de le lancer contre les dalles ou les parois de l'enceinte. Au fond, à gauche, des chrétiens sont précipités d'une tribune élevée sur le sol.

Telle que l'a comprise M. Lafon, cette composition renferme les éléments d'un bon tableau. Les groupes principaux sont bien disposés, le mouvement de

chaque figure est en situation et l'impression de cruauté que comporte la scène est nettement accusée. Cependant l'effet serait bien autrement saisissant, si l'artiste avait manifesté plus de décision dans la répartition des ombres et des clairs, et plus d'énergie dans l'indication du dessin. Ainsi, la silhouette de l'homme à cheval se détache en masse noire, mais mollement, sans assiette définie et sans ressort suffisant; ses contours, passant dans les tons voisins, se confondant, par de larges bavochures, avec tout ce qui les touche, l'alourdissent et l'empâtent, quand cinq ou six coups de vigueur eussent suffi peut-être pour la dégagér complétement et lui donner la franchise et l'autorité qui lui manquent. En piquant de touches lumineuses le groupe central, celui des deux femmes, le peintre semble avoir voulu appeler sur ce point la principale attention du spectateur; cependant, à cet égard, il s'est montré hésitant et parcimonieux, et c'est un grand ensemble de lumière qu'il eût fallu en cet endroit et non quelques tons clairs aux trois quarts noyés dans les demi-teintes et les ombres qui les environnent. L'attitude de l'homme qui foule aux pieds les ornements arrachés de l'autel, le geste de celui qui va tuer l'enfant, ont quelque chose de bestial et de fanatique qu'il est juste de louer, en regrettant, néanmoins, l'indécision des formes, le

lâché de la facture, l'engourdissement de la tonalité.

Sur cette toile, les lignes sont chaudes et mouvantes; si le jeu des muscles, celui des draperies et des accessoires et l'effet général avaient été solidement écrits, le sentiment du drame atteignant l'intensité voulue par le sujet eût frappé le public et porté dans son esprit le trouble, la pitié et l'horreur. Au contraire, je crains que les visiteurs du Salon n'aient passé indifférents, pour la plupart, devant l'œuvre incomplète et inexpressive de M. Lafon.

M. Hurtrel. Le *Supplice d'un parricide à Sparte* ne révèle pas un talent qui fasse du style sa première préoccupation. Le criminel est représenté sur le bord d'un chemin, enchaîné à un poteau, suivant la loi spartiate, avec le cadavre de son père. Des passants s'éloignent de cet horrible groupe et le meurtrier jette un regard hébété sur sa victime. M. Hurtrel, auteur de ce tableau, a rendu avec quelque talent l'expression du parricide et assez bien exécuté plusieurs parties du cadavre et du criminel. Cependant les jambes de ces deux figures s'emmêlent de telle sorte qu'il n'est pas aisé de débrouiller celles du vivant de celles du mort, et les passants sont dépourvus de physionomie et de caractère : ce sont aussi bien des Romains ou des Hébreux que des citoyens de Lacédémone.

M. Durangel. M. Durangel ayant éprouvé le besoin de peindre un

Satan un peu fantastique, a perché le génie du mal sur l'aiguille la plus aiguë d'une haute montagne. Là, Belzébuth, l'aile reployée, les mains serrant les genoux, médite, en compagnie du serpent dont il prendra bientôt la forme, la ruine de l'humanité. L'aspect de cette figure ne manque pas d'une certaine grandeur sinistre; le dessin a de la finesse, et avec son front hautain, son œil méprisant et sa lèvre dédaigneuse, la tête n'est pas sans beauté. L'exécution paraît trop lisse, trop égale sans doute, mais je la crois sérieuse et approfondie. Quant à la couleur, elle est d'une lourde opacité, et la noire figure de Satan se découpe sur un fond de pur bleu de faïence. M. Durangel, du reste, semble voué à ce bleu et à ce noir; voilà qu'il en fait un usage immodéré, non-seulement à propos de Satan, mais à l'occasion d'une simple pêcheuse. La fille n'est point laide, ni de tournure déplaisante, fort au contraire; mais, la peau tannée autant que celle du roi des enfers lui-même, elle s'avance, laissant derrière elle un ciel et une mer de ce bleu que le peintre affectionne pardessus tout. Cependant, il y aurait injustice à ne pas reconnaître que si le coloriste est en défaut, le dessinateur annonce un goût élégant.

M. Monginot a peint un escalier, des fruits, des melons, des pastèques, des fleurs, des ananas, de la M. Monginot.

grosse et petite venaison, et aussi, mais en seconde ou troisième ligne deux ou trois personnages d'une plate insignifiance. Tout cela, couvrant un arpent de toile, pourrait faire un jour, au théâtre des Variétés ou du Gymnase, un rideau assez réjouissant.

M. Cermak. *L'Enlèvement d'une femme chrétienne par des bachi-bouzoucks* attire les regards de ceux qui aiment les tons criards et pour qui les plus grands gestes sont les meilleurs. Aussi le critique d'un important journal a-t-il pu s'enthousiasmer au point de prétendre que ce tableau « semble réunir à l'expression vivante et énergique de Zurbaran, l'éclat de Rubens et la solidité de Michel-Ange et de Caravage. » Au premier abord, le tableau de M. Cermak peut donner un semblant de raison à l'appréciation exhilarante qu'on vient de lire; mais dès qu'on la soumet à l'épreuve de l'examen, on trouve que sa valeur est des plus minimes. C'est là de la fausse vigueur, du faux coloris, du faux dessin, de la fausse vérité, c'est-à-dire de l'aplomb et non de l'audace, de l'enflure et non de la force. Puisque cette femme semble se défendre résolûment contre les deux hommes qui la violentent, ne devrait-on pas voir sur ce corps que n'a pas épuisé la lutte les muscles se tordre, les tendons ressortir, les veines se gonfler, les chairs se crisper, les os soulever la peau aux genoux, sur les arêtes du bassin, aux coudes, aux épaules, et

le sang marbrer par endroits l'épiderme palpitant et meurtri? C'est ainsi qu'eût dû être exprimée la résistance opposée par la chrétienne aux brutalités des bachi-bouzoucks. Mais l'artiste a simplifié la difficulté. Il a ratissé tout simplement une peau de baudruche, il l'a peinte de rose et de blanc réchauffé d'un peu d'ocre, et tout a été dit. Je pense que M. Delacroix ne se serait pas contenté de si peu. Il est vrai que M. Delacroix est l'auteur du *Massacre de Scio*, et que M. Cermak s'inspire des œuvres que M. Horace Vernet a pu produire dans les jours néfastes de sa carrière.

M. Cermak a également exposé une *Étude de Raïa slave* et une *Jeune Croate* qui prouvent, par surcroît, que l'éducation de l'artiste est à recommencer sur des bases nouvelles et cette fois véritablement sérieuses.

III

M. Gustave Doré n'est pas un homme ordinaire. Allant du ciel à la terre, exploitant tous les âges du monde vrai, parcourant en tous sens le pays des chimères ou bien les cercles épiques ou encore les sentiers imprévus de l'humour, jamais à bout d'expédients, il produit avec une facilité prodigieuse des

M. Doré.

milliers de croquis tous frappés au coin d'une verve intarissable, d'un esprit éminemment ingénieux, prime-sautier et fécond. Et qu'on ne croie pas que M. Doré ignore quoi que ce soit. Ce qu'il n'a pu apprendre, ce qu'il n'a pas vu, ce dont il n'a jamais ouï parler, bien mieux, ce qui n'a jamais existé, il le devine, le préconçoit, le crée, le coordonne et sa main en trace aussitôt l'image avec ses tenants et ses aboutissants, son origine et sa conclusion, ses conséquences et ses corollaires, d'un crayon toujours ferme, mordant et nerveux, avec une force et une magie de mise en scène qui en sont encore, pour ainsi dire, à subir leur premier échec. Le fait est que M. Doré, comme faiseur de croquis, possède le talent le plus fertile, le plus varié et le plus heureux dans ses traits d'audace de ce temps-ci.

Après cela, comment croire, tout d'abord, que l'art ait des sommets si hauts et si fiers que M. Doré ne puisse y atteindre? Aussi en le voyant partir pour la conquête du plus élevé et du plus difficile, plusieurs ont prétendu que d'un seul bond il s'en rendrait maître. D'autres, il est vrai, moins enclins à l'enthousiasme, ont manifesté quelques doutes, et au résultat les hommes d'un goût sûr et calme affirment que le vol du peintre s'est arrêté même avant d'avoir accompli la moitié de sa course.

Faire remuer des personnages sur un petit carré de papier n'est pas tout à fait la même chose que de remplir une toile de figures aussi grandes que dans la nature; trouver un effet piquant sur une surface large comme la main, et par une amusante disposition de blancs et de noirs obtenir l'aspect du mouvement et de l'existence, c'est beaucoup; mais remplir un vaste cadre de ce mouvement et de cette existence en juxtaposant, accouplant, combinant des couleurs de toutes nuances, de toutes valeurs, c'est incommensurablement davantage. L'œil se contente aisément d'une petite figure touchée de quelques hachures adroites, d'un paysage resté à l'état d'indication sommaire; il ne se satisfait qu'avec peine dès que, l'échelle augmentant, il peut en quelque sorte mesurer les distances et les grandeurs, se rendre un compte exact des lignes en perspective, de l'éloignement du ciel, de la transparence de l'eau, de la solidité des terrains, de la beauté de la végétation, de l'enchaînement des groupes, du caractère des types, du geste, de l'ajustement et de l'expression de chaque figure. L'esprit se laisse frapper et convaincre par un croquis dont la forme indéterminée ouvre une carrière spacieuse que l'interprétation arpente librement à grands pas; tandis que le tableau précise les impressions, et l'esprit a besoin pour les admettre qu'un langage complet,

c'est-à-dire que l'éloquence les lui explique et les lui impose.

M. Doré a si bien compris que le lazzi ne peut être confondu avec le style, que depuis quelque temps, pour se rapprocher du grand art, il tente des efforts dont il faut savoir lui tenir compte. Ainsi, les dessins qu'il vient d'achever sur la *Divine Comédie* annoncent une volonté plus sérieuse, une recherche de la forme plus intime que tous ceux qu'il a faits précédemment. Dans cette nouvelle série, son originalité, bien qu'un peu contestable, semble écrite en termes mieux choisis que par le passé, tout en conservant le cachet spirituel qui est l'un de ses caractères distinctifs. Ces dessins ne brillent pas sans doute par la correction des proportions, des attaches et des contours ; par exemple, Francesca de Rimini est engorgée et charnue comme une Flamande de Jordaens, et Paolo bourré de muscles d'une anatomie innommée, le goût a plus d'un retour à faire encore sur lui-même et la main plus d'un progrès à poursuivre ; mais l'ensemble a rencontré un aplomb, l'effet une ampleur et une gravité dont l'artiste n'avait pas jusqu'à présent, à ce degré, donné témoignage. En tous cas le dessin de la *Tombe ardente* est fort beau, l'aspect en est terrible et M. Doré a peut-être trouvé là son chef-d'œuvre.

Cependant, rassemblant ses forces, M. Doré vient d'aborder le grand art de face et sans ambages : il a peint Dante et Virgile rencontrant, dans le neuvième cercle, le comte Ugolin et l'archevêque Ruggieri. Le poëte florentin et Virgile sont entourés de malheureux engagés dans la glace; sur le devant, Ugolin ronge la nuque de Ruggieri, et le fond, d'un ton gris, froid et silencieux, n'est rompu que par les yeux des coupables fixant de tous côtés des regards effarés.

Tout cela n'est pas mal, et en croquis la composition devait même avoir une belle tournure.

Mais, pour transporter, sans le délayer, le croquis sur la toile, une vague intelligence de la forme et de la pensée ne pouvait suppléer à la solidité des principes qui tracent la route à suivre, aux études préalables qui découvrent les secrets des maîtres et les combinaisons de la pratique. Or, si M. Doré avait pu mettre au service de son entreprise une bonne éducation première et un talent sérieux, au lieu d'un cadre étrange, d'une vignette agrandie outre mesure, nous aurions un tableau émouvant. Ainsi, le ton du fond ne serait pas seulement plat et neutre ; il aurait une vibration sinistre, une étendue formidable creusée indéfiniment par un modelé habile et nourri ; la désolation de ces êtres destinés à des souffrances sans rémission serait exprimée non par la grimace du masque et

la dislocation des membres, mais par un caractère général d'angoisses profondes, de douleur et de désespoir qui nous saisirait tout entier, nous remuant jusqu'aux entrailles. L'émotion mal contenue de Dante, le calme à peine altéré de Virgile accuseraient les graves soucis de l'artiste, et l'ajustement majestueux et imposant de ces deux figures ses préoccupations laborieuses. Enfin pour faire saillir les muscles des condamnés, pour anatomiser les torses et lier les bras aux épaules et la tête au cou, pour attacher le cou à la poitrine, les pieds aux jambes et fixer les mains aux poignets, pour donner enfin à l'ensemble l'unité sans laquelle il ne peut y avoir d'œuvre complète, ce n'est pas un travail haché, sans consistance, moins vigoureux que rédondant, au fond, vide et creux, qu'il eût fallu, mais un peu de la forte exécution de Géricault, de l'expérience de M. Delacroix et même du souffle de Michel-Ange.

Mais si M. Doré, à son début, n'a pas fait acte de maître, il ne faut pas désespérer de l'avenir et craindre que l'artiste soit repoussé pour toujours des sommets élevés de l'art. De sa chute, au contraire, il peut se relever plus fort. En mettant à nu la faiblesse de sa palette, le décousu et la boursouflure de son dessin, la nullité de son pinceau, l'épreuve ne l'a-t-elle pas éclairé sur l'insuffisance de ses moyens actuels? Ne

doit-il pas comprendre aujourd'hui que la brosse est un outil moins maniable que le crayon, et que l'esprit, même le plus actif, ne peut suppléer à tout?

L'art de peindre serait en vérité chose trop commode, si, du jour au lendemain, par fantaisie orgueilleuse plus que par vocation, rien qu'en chargeant une toile des premières formes et des premières couleurs venues, on croyait improviser un chef-d'œuvre. Non, tout cela n'est qu'un jeu d'enfant gâté. La peinture, elle, est un travail d'homme, elle veut toutes les aspirations du cœur, tous les calculs de la tête, le dévouement de l'âme et la virilité de la pensée. M. Doré compte les bons croquis par milliers; mais avant d'ajouter à son œuvre un tableau excellent, avant de mettre le pied sur le terrain vrai du grand art, combien d'études n'a-t-il pas à accomplir encore, combien d'efforts à tenter, de luttes à subir!

Qui sait? plutôt que de se soumettre à tant d'exigences impératives, peut-être l'artiste préférera-t-il retourner à ses chères vignettes. Dans ce genre, du moins, on lui connaît peu ou point de rivaux, et ce résultat, après tout, serait capable de satisfaire une ambition même plus ardente que la sienne.

IV

M. Mazerolles.

M. Mazerolles suit cette année une marche incertaine. Entre la couleur et le dessin ses préférences hésitent. Tantôt il fait vibrer les notes retentissantes de la palette et néglige la forme ; tantôt il s'applique à serrer le contour, méprisant les avantages d'une harmonie brillante. Pour réussir également dans ces deux parties distinctes de l'art, il se met en frais d'études et de zèle, mais on ne voit pas qu'il ait triomphé dans l'une ou l'autre ; il n'est pas non plus arrivé à les fusionner dans la même œuvre. *Éponine*, en effet, et *Vénus* montrent un talent que talonne la préoccupation de la couleur, tandis que *Diogène cherchant un homme* est un placage de figures monochromes, visant simplement au style linéaire. Un jour, sans doute, M. Mazerolles se décidera entre les courants qui se disputent son individualité, et formera la base d'un talent homogène des éléments divers qu'il prend aujourd'hui et rejette tour à tour.

Sur une vaste toile, M. Mazerolles a représenté Éponine au pied de l'estrade où siége Vespasien. Elle im-

plore la grâce de Sabinus son époux, qui, quelques années auparavant, avait poussé à la révolte une partie des Gaules et pris le titre de César. Sabinus est au second plan, debout, les mains enchaînées, ayant auprès de lui ses deux enfants. Sur le devant, à genoux, les bras étendus, Éponine adresse à Vespasien entouré de licteurs d'ardentes supplications. Du fond, le peuple assiste à la scène.

Cette composition, quoique un peu confuse, est assez bien agencée. Cependant le sujet n'est pas complétement écrit : le spectateur ne prévoit pas l'issue des prières d'Éponine; il peut croire à leur réussite comme à leur insuccès, et rien n'indique non plus que cette femme, qui ne pourra vaincre la lourde inexorabilité du maître de Rome, doive partager le sort de Sabinus et mourir dans l'instant avec lui.

Le dessin de ce tableau peut donner lieu également à quelques observations. Par exemple, le bras gauche d'Éponine est beaucoup trop court et son attache au torse ne sera jamais présentée comme un modèle de correction. D'autre part, il y a dans cette œuvre un déploiement insensé de muscles épais et tourmentés, hérissant les contours de proéminences exagérées. On dirait que l'artiste s'est mis l'esprit à la torture pour faire de la force; je crains qu'il n'ait abouti qu'à la rédondance.

Éméric David a écrit à propos de l'exagération musculaire des lignes qui trouvent leur place ici. J'engage M. Mazerolles à les méditer. « Combien de figures, dit l'auteur des *Recherches sur l'art statuaire*, dont les auteurs ont outré l'action, dont ils ont mis en contraction tous les muscles, sans utilité pour l'expression du sujet, et dans la vue seulement de faire une vaine parade de leurs connaissances anatomiques ! La figure frappe quelquefois au premier aspect ; mais elle déplaît bientôt au spectateur, parce qu'une action trop égale de toutes les parties intérieures est contraire au système de la nature. Non-seulement, par cette exagération, l'ouvrage manque de grandeur et d'harmonie, mais encore il manque de vérité. Ce vice fut chez les Grecs un des signes de la décadence de l'art. »

Quant à la couleur, M. Mazerolles est tombé dans un excès de tons rouges dont il fera bien de se défier à l'avenir. Les draperies écarlates, les cheveux vermillonnés, les chairs briquetées et cernées d'un trait de laque, les demi-tons roussâtres ont envahi la toile et frappent les yeux de tous côtés. Maintenant il faut louer la puissance générale de la tonalité et la bonne qualité de l'ombre répandue sur Vespasien : elle est fine, solide et chaude. A la droite de ce personnage on remarque un licteur à cheveux crépus, d'un beau

caractère, et n'oublions pas de signaler comme une figure réussie l'homme placé à côté de Sabinus et drapé en entier dans un pallium vert.

L'effet est un peu éparpillé et il serait utile pour se reconnaître dans ce fouillis de sacrifier des bras, des jambes ou des têtes trop en vue; on pourrait du même coup élargir la lumière dont les maigres accents ne brillent que sur les pectoraux de Sabinus et sur l'épaule d'Éponine; enfin l'exécution manuelle est châtiée, loyalement poursuivie et parfois vigoureuse. Elle manque cependant de simplicité, de noblesse et d'ampleur réelle. On sent un esprit inquiet, sans conviction bien arrêtée, jaloux sans doute de trouver le bien et le rencontrant quelquefois; mais souvent tournant autour sans le saisir et recourant en dernière analyse à l'emphase, comme pour faire croire à une énergie absente. C'est un peu l'histoire du poltron qui fredonne dans l'ombre un couplet conquérant dans l'espoir de se donner le change à lui-même sur l'état véritable de son cœur.

Malgré tout, ce tableau témoigne de beaucoup de bonne volonté, et, à défaut de goût et de style, d'un talent de praticien fort estimable.

C'est surtout dans son tableau de *Vénus et l'Amour* que M. Mazerolles n'a pas assez pris parti pour la distinction. La brosse est large et habile, la pâte abon-

dante et bien maniée, mais quelles formes communes, et en voulant jouer au coloriste, dans quels tons vulgaires s'est fourvoyé le peintre! Sur le corps sans jeunesse de Vénus, les clairs sont dorés, les demi-teintes violettes, et les contours groseille. On dirait une peau à reflets changeants comme les tabliers des mariées de campagne, dont la soie paraît alternativement verte, rose et flamme de punch.

M. Mazerolles a été mieux inspiré quand il a fait *Diogène cherchant un homme*. L'aspect de cette jolie frise n'a pas précisément le charme de la nouveauté; cela vient en droite ligne des néo-grecs dont il sera bientôt parlé; mais la peinture est engageante, et cette procession de jeunes filles suivant le Cynique, chacune une lanterne à la main, est fort bien disposée, d'un goût presque élevé, d'un ton fin et léger et d'un dessin ferme et gracieux à la fois.

M. Bellet du Poizat.

L'indulgence commande de ne rien dire des *Belluaires* et de *Diogène et Laïs* de M. Bellet du Poizat.

M. Bourbon-Leblanc.

Passons donc. Elle fait aussi une loi de ne pas approfondir la grande machine de M. Bourbon-Leblanc — *la Guerre* — passons encore, et de garder le silence

M. O. Charlet.

à propos de la *Syrie chrétienne en* 1860, par M. Omer-Charlet, de la *Mort d'Arria*, dont la figure principale

M. Bin.

a été pour sûr drapée par un tapissier ami de l'auteur, M. Bin,

M. Feyen-Perrin.

et des *Ames damnées* de M. Feyen-Perrin.

Cependant stationnons un instant devant les *Prodigalités de l'Arétin*, du même artiste.

La toile d'ailleurs est de conséquence. Elle représente un escalier d'une architecture de fantaisie et qui aboutit à une terrasse. Sur la terrasse, il y a noce et festin ; sur l'escalier des jeunes femmes et des jeunes hommes ; dans le coin à droite, des gueux difformes, malingres et pouilleux. En haut, on rit et l'on chante ; au milieu l'on s'embrasse ; dans l'angle on piaille et l'on geint. Grande antithèse ! De plus, les amoureux font par-dessus la rampe de l'escalier d'abondantes aumônes aux mendiants,—action charitable digne d'un couplet de Béranger. Ce tableau qui n'est pas sans qualités de mise en scène, ressemble à un cadre de M. Baron, mais attristé et en tous cas étiré jusqu'à concurrence de six ou sept mètres de large. Le talent de Véronèse eût sans doute suffi pour traiter dans des proportions aussi vastes un sujet aussi petit, mais il semble que M. Feyen-Perrin se soit embarqué dans une affaire au-dessus de ses forces. Son œuvre manque de couleurs puissantes, de touches à prestige ; elle manque de vraie joie, de vraie gaieté, de satin et d'or, de perles et de fleurs, de fracas et de soleil, c'est-à-dire de tout ce qui devait en faire l'intérêt et le charme. Cependant, si cet effort n'est pas de ceux qu'il faille applaudir, on doit le signaler pour engager le peintre

à mieux combiner une autre fois l'emploi de ses ressources.

M. Genty. *Les trois couleurs du drapeau français, personnifiées par la Justice, la Force et l'Abondance.* Guidée par la Justice—draperie blanche,—la Force—draperie rouge, frappe et chasse devant elle la Violence, l'Ignorance et le Crime. L'Abondance—draperie bleue—laisse tomber des épis et protége les Génies de la paix. Un aigle noir soutient le groupe des trois couleurs qui s'avance dans les airs ; dans un coin, des enfants remettent une colonne sur sa base. Cette allégorie chauvinesque est due à l'esprit inventif de M. Genty. Il y a dans la Justice et la Force quelques réminiscences de Prudhon ; mais en général la composition est pâteuse, la couleur criarde et lourde comme le plomb, et, de plus, le style trivial, l'exécution pauvre.

M. Glaize. Avec beaucoup plus de talent, M. Glaize a fait, de son côté, une allégorie qu'il a appelée *la pourvoyeuse Misère.* « Combien de jeunes filles, dit assez plaisamment le livret afin d'expliquer la pensée de l'artiste, délaissant le travail, se précipitent dans tous les vices que la débauche entraîne pour échapper à ce spectre qui semble toujours les poursuivre ! » M. Glaize a placé sur une éminence que l'on pourrait prendre pour la butte Montmartre, cinq ou six jeunes filles qui travaillent ; serrées autour d'une table, à la lueur d'une

lampe, elles se fatiguent les yeux et les doigts à coudre et à filer. Ce sont les vierges sages. Passe un char qu'entraînent au galop des chevaux frénétiques, dociles à l'éperon d'un grand coquin qui pourrait bien être Méphisto en personne : il emporte vers la ville, dont les vitres étincellent de mille feux, des femmes le sein nu, les cheveux au vent, lançant, en éclatant de rire, leurs bonnets par-dessus les moulins. Ce sont les vierges folles. Entre le groupe du vice et celui de la vertu se dresse une vieille femme, en guenilles, décharnée, hideuse : c'est la Misère, dont les folles ne semblent guère se soucier, que les sages ne paraissent pas redouter. Une des premières cependant aperçoit la sinistre apparition et se détourne avec terreur, se cramponnant de plus belle au char fatal, et l'une des secondes se lève, laissant pendre son fuseau et s'apprêtant peut-être à quitter ses sœurs laborieuses. Quant à la Misère, elle étend son bras osseux vers les débauchées et leur crie : « Vous m'appartenez ! »

Je ne gage pas que cette explication du tableau de M. Glaize soit la bonne ; j'affirme cependant n'avoir pu rien débrouiller autre chose dans ce rébus humanitaire. En effet, la pensée de l'œuvre demanderait une forme plus claire, une définition plus intelligible, et, au point de vue technique, une exécution

plus grave, plus logique, moins évaporée, moins coquette. Ce tableau affiche trop l'adresse de la main et pas assez la profondeur de l'esprit; on y reconnaît la facture d'un homme fort habile à badiner avec le pinceau, et nullement les préoccupations d'un artiste sensible aux traditions du goût et des grands principes. Somme toute, ce n'est pas le travail d'un philosophe ni d'un moraliste; ce n'est pas non plus celui d'un peintre réfléchi; c'est une allégorie de chansonnier mise en couleur par un artiste superficiel.

M. Reidel. Je me garderais de parler des *Baigneuses*, de M. Reidel, si un petit livre publié pendant le Salon n'avait jugé cette toile dans les termes que voici : « La « nudité de ces jeunes filles est pleine de charme « et de candeur. Il y a dans ce tableau des effets de « lumière vraiment extraordinaires. » Le petit livre ne porte pas de nom d'auteur. Cela est fâcheux; on aimerait connaître l'écrivain assez privé de sens artistique pour vanter une pareille sottise. Le fait est que les *Baigneuses* sont pour les connaisseurs un sujet d'affliction — ou de risée.

M. Ranvier. Par contre, M. Ranvier s'est fort convenablement tiré de son tableau intitulé : *Les Vertus s'en vont*. La Foi, l'Espérance et la Charité ont quitté la ville, se dirigeant vers un site austère et retiré; tenant élevé

d'un bras robuste le flambeau symbolique, la Foi soutient l'Espérance aux trois quarts affaissée, et la Charité marche accompagnée d'enfants en pleurs. Cette toile n'annonce pas un talent formé, ni confiant, ni sûr; disons encore que le pinceau est gêné et emprunté, et qu'il y a des parties sèches ou lourdes, d'autres molles ou trop minces. Cependant l'aspect général est agréable; au milieu de plus d'une hésitation, le travail révèle une intelligence distinguée; l'harmonie a beaucoup de douceur, la couleur de suavité, et dans les enfants on retrouve les tons fins et argentés qui réussissent si bien à M. Baudry.

M. Léon Glaize, fils de l'auteur de la *pourvoyeuse* *Misère*, n'est pas sans donner quelques espérances. Afin de les justifier toutes, ce jeune artiste ferait sagement de recourir désormais à un enseignement plus élevé que celui de son père; il a besoin en effet de se fortifier par des leçons d'un caractère sérieux qui l'instruisent en lui faisant connaître et comprendre les maîtres. *Samson pris par les Philistins* prouve beaucoup d'aplomb; on aimerait y découvrir les traces d'un goût simple et naïf; on voudrait un peu moins d'aisance dans la brosse, et, dans l'agencement de la composition, dans l'interprétation de la nature, un peu plus de recueillement et de foi. Après cela, MM. Glaize père et fils ne partagent peut-être pas cet avis. M. Glaize fils.

M. Matout. *Riche et pauvre,* par M. Matout, a toute l'apparence d'une lithographie agrandie et coloriée ; la *Roche Tar-*
M.B. Masson. *péienne* et la *Prise de Thelesia par les soldats d'Anni-bal,* de M. Bénédict Masson, sont de la plus grande vulgarité de conception et de rendu ; les quatre ta-
M. Magaud. bleaux de M. Magaud, la *Philosophie,* le *Courage civil,* l'*Agriculture* et la *Musique* dénotent chez l'auteur un tempérament tranquille et laborieux, et dans les *Der-*
M. May. *niers jours de Christophe Colomb,* de M. May, la tête du vieux navigateur est d'un bon caractère d'expression. M. May a peint aussi le portrait de M. Jérôme-Napoléon Bonaparte, qui mérite des éloges. Enfin les
M. Landelle. *Femmes de Jérusalem captives à Babylone,* par M. Landelle, déploient la grâce épuisée, familière à l'auteur. La douleur de ces belles exilées eût pu sans inconvénient être traduite dans un mode moins fade et moins langoureux, c'est-à-dire avec le désespoir lyrique du psaume d'où le sujet est tiré.

V

M. Puvis de Chavannes. Inconnu hier, M. Puvis de Chavannes est aujourd'hui presque célèbre. La louange le place même parmi nos meilleurs artistes. C'est trop dire, et en mettant simplement l'auteur de *Concordia* et de

Bellum au premier rang des jeunes gens qui entrent dans l'avenir escortés des plus sérieuses espérances, on sera dans le cercle exact de la vérité.

Le succès de M. de Chavannes est, du reste, un signe certain que le goût de la grande peinture est vivace en France, et à ce titre surtout il faut l'accueillir avec bonheur. Nous comptons en effet assez de peintres adroits à manier le subterfuge et le gobelet, à biseauter les cartes et à tromper au jeu du pinceau, pour qu'on regarde l'entrée en scène d'un artiste probe et loyal, ayant le front sincère et la conscience nette, comme un événement heureux. Telle est l'autorité du grand art.

Les tableaux exposés par M. de Chavannes sont intitulés *Concordia* et *Bellum*. Voici la description du premier :

Le centre de la composition est occupé par un groupe de jeunes femmes et de guerriers. Des femmes, l'une s'est accroupie pour traire le lait d'une chèvre, les autres remplissent de fleurs et de fruits de larges corbeilles. Les guerriers ont jeté leurs armes sur le gazon ; ceux-ci se reposent étendus sur l'herbe fraîche, ceux-là se mêlent aux femmes pour les aider dans leurs travaux. Un gros massif de lauriers-roses sert de fond à ce groupe. A droite, sautant légèrement de pierre en pierre, une jeune fille traverse le ruisseau

qui serpente dans ces prairies arcadiennes; sur les bords opposés du cours d'eau, deux hommes chargés d'outres et de vases s'apprêtent à venir rejoindre leurs compagnons; enfin à gauche, auprès de grands arbres, des jeunes gens s'exercent à la course à pied ou lancent leurs chevaux au galop.

Bellum est naturellement la contre-partie de *Concordia;* c'est l'âge de fer mis en regard de l'âge d'or. Les ombrages aromatiques et les prés semés de fleurs ont disparu. La terre est sèche et rude; les moissons et les chaumières sont livrées aux flammes, et de lourdes colonnes de fumée s'élèvent vers le ciel, projetant une ombre sinistre. Sur le devant du tableau, une vieille mère est agenouillée près du cadavre de son fils; les bras roides, les poings serrés, la tête haute, le buste droit, elle semble invoquer les dieux vengeurs; à côté, le père s'affaisse de désespoir. Derrière ce premier groupe on voit d'abord trois captives nues, les bras attachés, puis un homme enchaîné, jeté à terre et se tordant de rage le long de ses bœufs égorgés. Un peu à droite, trois cavaliers sonnent dans de longues trompettes une lugubre fanfare, et au loin, de ce côté-là, se prolonge une file de vainqueurs escortant de nombreux prisonniers.

A tous égards, cette toile est inférieure à celle qui représente les douceurs de la paix. D'abord la com-

position n'est pas bien entendue, les lignes manquent d'ensemble, l'équilibre général est vacillant et les différentes parties de l'œuvre sont liées avec mollesse. D'ailleurs, en formant chaque groupe d'un nombre égal de figures, l'auteur a commis une faute que proscrivent absolument les principes rudimentaires de l'art. Ainsi, les deux vieillards et leur fils inanimé constituent un groupe distinct, les trois captives en composent un autre également indépendant, les trois clairons font bande à part, et l'homme qui se roule auprès de ses deux bœufs de labour ne tient à rien; c'est-à-dire que ces quatre divisions, sans relation linéaire entre elles, ont pour l'œil du spectateur à peu près la même importance, leur poids est égal, et chacune d'elles pourrait être distraite sans que l'ensemble eût essentiellement à souffrir. Si l'on essayait d'appliquer ce travail d'élimination à l'une des œuvres du Poussin, la chose offrirait, je crois, des difficultés sérieuses.

Il faut dire en outre que l'exécution de cette toile est lâche, le dessin peu serré et la coloration trop incertaine, abstraction faite de la localité admise par le peintre et dont nous parlerons tout à l'heure. Ajoutons aussi que les draperies, celles de la vieille femme surtout, sont ajustées avec une négligence insigne, que le dos de la captive accroupie et l'homme étendu près

des bœufs sont d'un ton rosé inharmonieux, et que les lois de la perspective aérienne n'étant pas strictement observées, les derniers plans avancent sur les premiers. Mais ce qui a droit aux plus grands éloges, c'est la vigoureuse expression de la mère, le mouvement du père et celui du prisonnier aux bœufs; c'est surtout la superbe silhouette des cavaliers. Ils sont côte à côte, nus, posés tous trois dans une attitude pareille, différenciée seulement par quelques variantes d'un excellent goût, et leurs chevaux ne portent aucun harnais. Ce groupe, d'une impassible grandeur, d'une ampleur sombre et majestueuse, est une inspiration de maître.

Dans *Concordia,* le groupe principal est fortement constitué; d'un agencement rationnel et nourri, il embrasse un tout compacte dont chaque partie, pour ainsi dire, porte la marque d'un amour vrai du beau, choisissant les formes les plus nobles, d'une intelligence éclairée, dirigeant une main obéissante. Ainsi la femme du centre, debout, nue et vue de dos, par l'harmonie du galbe — un peu aussi par la pose — rappelle la Minerve sublime du *Jugement de Pâris,* de Raphaël. Le jeune homme assis de face à droite, qui donne à cette femme une corbeille de fleurs; à gauche, le guerrier couvert d'une peau de tigre et en tunique bleue, se baissant pour prendre des fruits, sont également d'un style élevé présentant l'alliance

heureuse et rare de la force et de l'élégance. Le guerrier isolé, accoudé sur le gazon, à gauche, est, lui aussi, parfaitement trouvé, ainsi que la jeune fille qui franchit le ruisseau.

Comme dessin et comme peinture, l'exécution de cette toile est très-large, mais trop souvent incomplète et sommaire. Néanmoins la jeune femme vue de dos est très-remarquable, et si l'œuvre entière avait été menée avec la même vigilance, elle ne laisserait guère de place à la critique. Je dirai aussi que les fonds ne sont pas irréprochables, et que le bocage de gauche est lourd, dur et sec.

Rempli de la poésie du sujet, l'artiste a compris que dans une composition synthétique, abstraite et idéale, il fallait qu'un autre soleil que celui des vivants en éclairât les personnages. Si la palette du peintre devait s'en tenir à cette coloration éthérée, extra-naturelle, cela serait fâcheux sans doute, parce que pour un tableau qui s'en accommodera, dix devront en souffrir ; mais dans *Concordia*, elle est on ne peut mieux en situation. Les tons de la réalité sont adoucis ou plutôt éteints, baignés dans une atmosphère argentée et tendre, respirant une sérénité parfaite, donnant aux figures l'aspect d'immortels réunis pour symboliser le charme, la douceur et la quiétude d'un séjour élyséen.

Ce qui peut faire craindre cependant que cette couleur ne soit le résultat d'un système dont le peintre songe à faire l'application en toute circonstance, c'est que pour le tableau de *Bellum*, il n'a pas cherché à la modifier dans un sens plus robuste, et que même, bien que la circonstance lui commandât le contraire, il en a baissé la tonalité. C'est une faute. On dira que les deux ouvrages devant concourir à la décoration de la même salle et se faire pendant, le peintre s'est trouvé comme obligé d'adopter une coloration uniforme. Je ne suis pas de cet avis, et je crois que sans altérer leur essence épique, il devait varier ses modulations afin d'exprimer la terreur et l'effroi par d'autres accents que la placidité et le repos. Homère n'avait qu'une lyre, mais toujours inspiré par les phases changeantes du poëme, il s'accompagnait de ses mains divines, faisant résonner alternativement les cordes hautes et douces, les cordes graves et sonores. Pour me résumer, ce n'est pas la couleur de M. de Chavannes en elle-même que je blâme : son harmonie fine et suave comme une idylle de Théocrite, son aspect mat et sobre comme celui de la fresque ont quelque chose d'étrange et de monumental qui frappe et séduit ; c'est l'usage absolu que l'artiste pourrait en faire, et qui le conduirait à des chutes authentiques, éclatantes.

Il serait aisé de relever dans les tableaux de M. Puvis de Chavannes plus d'un défaut considérable. J'en ai signalé quelques-uns, il est vrai, mais rien n'a été dit sur beaucoup d'autres. Arrêtons-nous cependant. Nous avons devant nous un jeune homme qui fait ses premières armes; évitons de le juger à fond comme un artiste d'expérience consommée et qui se serait montré tout entier. Gardons-nous aussi d'un enthousiasme inconsidéré. Le début est magnifique; mais ce n'est qu'un début; avant de monter au Capitole, il faut attendre des manifestations nouvelles. Combien de triomphes n'ont pas eu de lendemain! Le bourgeon est précieux; mais ce n'est qu'un bourgeon; il importe qu'il ne soit pas cueilli avant l'heure, au contraire, il faut que la fleur s'épanouisse, que le fruit arrive à sa maturité complète. Je crois volontiers qu'un artiste nous est né, je salue avec joie l'aurore de ce talent; mais si l'homme de goût, d'excellente tendance et de style s'est brillamment révélé, si le poëte s'est heureusement produit, par des acclamations trop bruyantes n'étourdissons pas le peintre, le dessinateur et le coloriste qui ont tant besoin de se recueillir encore.

VI

Le succès vient de couronner un noble effort. M. de Chavannes a manifesté les soucis d'un jugement droit, d'un esprit formé à la connaissance de la grandeur par la contemplation du beau et le rêve de l'idéal ; il n'est pas arrivé sans doute à la perfection, mais il l'a cherchée, préoccupé des combinaisons supérieures, portant la vue sur l'antiquité et sur la Renaissance italienne. Avec de pareils guides on parvient au véritable but de l'art, et il est à croire que l'artiste parcourra avec éclat la carrière dans laquelle il fait une entrée si brillante.

Cependant ce qui me touche surtout dans la faveur dont M. de Chavannes est l'objet, c'est qu'en applaudissant l'auteur de *Concordia,* la foule a rendu un hommage direct au grand art que tant de gens ont dit sans racines parmi nous. L'épreuve en effet a été suivie d'une victoire, et de ce résultat découleront peut-être les plus heureuses conséquences.

Le public a montré qu'il n'est pas insensible aux accents du style lyrique et qu'il aime au contraire à pénétrer dans ces hautes sphères où les choses les

plus vulgaires sont mises au-dessus de leur rang naturel. Il a prouvé aussi que pour lui la fin de l'art n'est pas seulement de tromper les yeux et de charmer le regard, mais plutôt d'arriver à cette élévation de pensée qui domine la représentation même parfaite des objets et des formes. N'est-ce pas là un encouragement pour tous les jeunes artistes restés au seuil du bon chemin, retenus par je ne sais quelle appréhension de n'être pas compris? S'imaginant qu'en dehors de la mode s'étend le désert, — la solitude et le silence, — ils sacrifient à la mobile déesse. Ils se figurent qu'il suffit d'un peu de génie naturel, sans le moindre concours de la raison, et auquel ils accordent le droit d'être libre et de s'exempter de toutes règles, pour produire des chefs-d'œuvre, et, entraînés par cette vaine présomption, ils n'ont pour les maîtres qu'un œil indifférent, et chaque jour se perd en eux le goût du beau, je dirai mieux, la faculté de distinguer et de comprendre le beau.

Mais sur cette voie de préjugés l'art ne peut être qu'éphémère. Il accompagne la mode qui a perverti plus de talents qu'elle n'a fait de renommées; il naît, s'élève et grandit par elle et disparaît au premier souffle du caprice, au premier coup d'aile du hasard. L'exemple de M. de Chavannes, l'accueil fait à *Concordia* doivent engager ces peintres égarés à rectifier

leurs idées, à se tourner vers l'art qui captive l'esprit et parle au cœur. C'est le seul durable. Et quand ils seront revenus au culte des anciens maîtres, à l'étude de leurs travaux sublimes, qu'ils se rappellent les belles paroles que Reynolds adressait à ses élèves :

« Au lieu de copier les touches des grands maîtres, disait le célèbre professeur, tâchez seulement de bien saisir leurs idées, et sans vous arrêter à marcher strictement sur leurs traces, cherchez à tenir la même route qu'eux, et à faire de nouvelles découvertes d'après leurs principes généraux et leur manière de penser. Saisissez surtout leur esprit ; considérez en vous-mêmes comment un Michel-Ange ou un Raphaël aurait traité le sujet que vous voulez mettre sur la toile, et figurez-vous que votre ouvrage, quand il sera fini, doit être soumis à la critique de ces grands maîtres. Un simple essai de cette nature suffira pour exciter et augmenter vos forces. »

VI

LES NÉO-GRECS ET LES RÉALISTES

VI

LES NÉO-GRECS ET LES RÉALISTES

I

M. Gérôme est le chef d'une petite école pleine de raffinements voluptueux, de rêveries efféminées.

C'est l'école par excellence de la minutie. Faisant aux lois générales du dessin d'assez graves infractions, elle épure la forme partielle, qu'elle entoure de ses plus tendres caresses. Par exemple, elle négligera le mouvement d'ensemble d'une figure ; mais elle s'attache à bien préciser celui d'un bras, d'une main, d'une jambe ou d'un torse. La couleur n'est pas son fort; cependant elle ne dédaigne pas, au

milieu d'un effet sourd et louche, de rechercher pour des bouts de draperies, pour quelques menus accessoires, le charme qui préoccupe les coloristes. Plaçant l'archaïsme, substitué à l'imposante gravité antique, au rang des parties essentielles de l'art, elle semble pousser à outrance le scrupule de l'exactitude, et dans les champs de l'archéologie, on dirait qu'elle dirige ses investigations avec une conscience singulière. Toutefois elle n'aboutit le plus souvent qu'à un musée d'ustensiles enfantins et d'ornements secondaires ; encore n'est-il pas bien prouvé que ces bibelots, tant regardés par la foule, ne soient pas en partie inventés au fur et à mesure des besoins de la cause. Quant à moi, j'hésiterais longtemps avant de les admettre tous comme un legs non frelaté de l'antiquité.

Le néo-grec n'a pas épousé la nature, il ne l'a pas prise non plus pour maîtresse ; il lui donne seulement de temps à autre un baiser, et quand il la courtise de plus près, on voit bien que son esprit et son cœur ne sont pas de la partie. Il l'aime peut-être, mais imprégnée d'ambre et de musc, mièvre plutôt que vaillante, lascive et non chaste ; en tous cas, dès qu'elle parle un langage élevé, il la trouve maussade, ennuyeuse, et s'élance à la poursuite d'un culte plus commode et plus complaisant.

Ce n'est pas lui qui se fait de l'art une idée philosophique; aussi se contente-t-il ordinairement de séduire par les petits moyens de l'exécution. Peu soucieux d'instruire le public et de satisfaire ses nobles sentiments, il provoque souvent ses appétits grossiers, il éveille son désir plutôt que son admiration, et l'on serait tenté de croire que son unique pensée est de frapper les sens, tant il y a parfois de calcul et de réflexion dans la forme dont il revêt certains sujets.

Comme rendu pictural, le néo-grec est plus habile et plus adroit que sérieux. Ainsi, en confondant les plans dans un poli uniforme, il s'est fait une façon de procéder qui élimine les principales difficultés du travail. Celui qui croit résoudre un problème parce qu'il évite de se le poser ne fait pas autrement. Cet artifice conduit presque infailliblement à une mollesse que ne peuvent dissimuler la préciosité et le maniérisme d'un pinceau plus symétrique qu'harmonieux et qui enlève naturellement à l'œuvre l'intérêt des hardiesses heureuses et imprévues. Cette exécution cependant peut montrer des qualités de finesse exquise, de précision extraordinaire.

C'est au style que le néo-grec a surtout des prétentions, et il faut reconnaître qu'il en a souvent trouvé l'apparence, non pas dans le sens de Raphaël ou de

Phidias, de Léonard de Vinci ou de Praxitèle, c'est-à-dire dans l'acception auguste et savante, sévère et grandiose, sobre et monumentale, mais par une certaine tenue, une sorte de calme et de gravité dans la pratique qu'il serait injuste de contester. Ce style est un peu maigre, son éloquence est bornée, et je le suppose moins profond qu'ingénieux; mais s'il lui manque la force et la majesté, il a pour lui la distinction, le goût des ajustements, des intérieurs élégants, et la séduction qu'exerce toujours un esprit aimable, délicat et cultivé. Or, ces mérites ne sont pas de ceux qui courent tellement les rues qu'il faille en faire bon marché.

Mais ce qui assigne surtout à l'école néo-grecque une place dans l'histoire des arts de ce temps-ci, c'est qu'elle est venue juste à temps pour contre-balancer l'influence des réalistes, lorsque les barbares ont fait leur dernière invasion parmi nous. Avec ses allures un peu grêles, mais distinguées, avec son horreur des façons grossières, sa répugnance pour les disgrâces de la nature, et son idéal mesquin, sans doute, mais parfumé et fleuri, elle a su lutter contre les extravagances qui trouvaient des écrivains pour les glorifier et les recommander à l'admiration de la foule; elle a su retenir l'attention du public, l'empêchant de s'égarer sur les productions de peintres pour qui sont

indifférents le choix de la pensée et des personnages, et sa théorie, bien que flottante en plus d'un point, n'a pas peu contribué à faire ressortir ce qu'a de profondément révoltant la doctrine de ceux qui érigent en qualités des défauts avérés et qui veulent que l'art soit exclusivement l'imitation de la nature dans ce qu'elle a de plus trivial, de plus commun, de plus abject.

Le jour de la bataille elle a donc joué son rôle. Sans elle évidemment la partie n'eût pas été perdue; il est incontestable cependant que sa diversion a été fort utile et sa part dans la victoire est un titre trop honorable pour qu'il soit oublié ou méconnu.

II

Le cénacle des néo-grecs est resté à peu près ce qu'il était il y a dix ans. Il a fait cependant quelques recrues. M. Mazerolles et M. Aubert, dont nous avons parlé précédemment, appartiennent un peu à la phalange athénienne, et voilà des acquisitions qui ne sont pas indifférentes. Celle de M. Froment est moins heureuse; cet artiste a mis au Salon un panneau décoratif intitulé *la Volupté*, hiéroglyphe obscur, d'une singulière niaiserie, et M. Humbert est logé à peu

M. Froment.

M. Humbert.

près à la même enseigne. Avec son *Moineau de Lesbie*, M. Brun voudrait bien à son tour pénétrer dans l'enceinte; mais il est bien gauche encore pour tenir la palette d'ivoire.

M Brun.

M. Isambert.

Un ancien pompéien, M. Isambert, paraît avoir atteint les limites extrêmes de la décadence. Sans s'élever jamais aussi haut que celui de l'aigle, son vol s'est longtemps maintenu dans une région estimable. Aujourd'hui l'oiseau n'a plus d'ailes, et la *Peinture murale* comme la *Sculpture sentimentale* sont du dernier mauvais.

M. Picou.

Un des chefs de la spirituelle bande, l'un des plus féconds, des plus subtils et des plus charmants, M. Picou est, lui aussi, en pleine déroute. Quel dommage! Il avait la main si adroite, l'imagination si fertile, le pinceau si aimable, le crayon si heureux! Où tant de qualités sont-elles allées? Sont-elles parties pour toujours? Reviendront-elles jamais?

M. Toulmouche.

M. Toulmouche n'est pas resté complétement fidèle à la bannière; on ne le voit plus à Corinthe ou à Pompéi. Cependant, s'il ne s'éloigne guère de Paris, c'est que les femmes les plus jolies, les enfants les plus charmants de Babylone l'ont choisi pour leur peintre ordinaire. Dans cette gracieuse spécialité, M. Toulmouche réussit fort bien, et ses antécédents néo-grecs le servent à merveille en l'empêchant

de se perdre, comme tant d'autres, au milieu des exigences modernes. Sa peinture est souple et presque châtiée, son pinceau aime à chiffonner la robe et le ruban, à plisser la mousseline, à tuyauter la dentelle, et s'entend on ne peut mieux à fureter dans ces mille brimborions de toilette qui ne sont rien pour nous, hommes vulgaires, et qui jouent le premier rôle dans les inquiétudes journalières de la plus belle moitié du genre humain. Tout n'est pas cependant également pur dans l'affaire de M. Toulmouche, et par exemple on peut engager l'artiste à rechercher pour ses fonds une manière plus légère, des tons moins compactes; il sacrifierait à propos quelques menus détails sur lesquels il s'appesantit avec une complaisance trop égale et trop marquée, il laisserait à l'occasion sa brosse prendre ses coudées franches que les choses n'en iraient que mieux; et s'il veillait en même temps aux proportions des bras de ses mamans et de ses grandes sœurs, qu'il fait souvent un peu courts, je pense que la critique n'aurait plus rien de fâcheux à démêler avec lui.

Désormais que ce gros compte est réglé, nous voilà fort à l'aise pour dire que les toiles de M. Toulmouche méritent la faveur dont on les entoure. Elles ont en partage la distinction, la grâce, l'élégance, pas mal de coquetterie, et, en outre, le charme d'un pinceau

souriant même dans ses inflexions les plus graves. En vérité, nous avons été peut-être bien exigeant en leur demandant davantage.

M. Toulmouche est au Salon avec quatre tableaux et deux portraits. Dans le tableau intitulé la *Montre*, un petit garçon, peu vêtu, à moitié étendu sur sa mère, porte à l'oreille une montre, dont le tic-tac intérieur lui arrache une exclamation de joyeuse surprise. C'est fort joli et très-expressif. Cependant, la robe de soie violette de la maman est si parfaitement travaillée qu'elle domine un peu trop dans le cadre. Le tableau que l'artiste désigne par ce titre : le *Premier chagrin*, représente une petite fille en robe blanche avec une belle ceinture rose; elle tient dans la main un chardonneret mort. La jolie mignonne est toute consternée; sa mère lui donne un de ces baisers d'or que les jeunes mamans ont toujours en réserve pour consoler leurs enfants en pleurs. Le *Premier chagrin* a eu du succès et il devait en avoir. La toile favorite a été le *Billet;* malgré ses agréments, je lui préfère le *Premier chagrin* et surtout la *Montre*.

M. Schutzenberger.

M. Schutzenberger n'est pas un néo-grec de pure race. Néanmoins son tableau de *Terpsichore* semble l'enrôler dans la phalange. D'ailleurs d'où qu'il arrive, l'artiste est en bon chemin, et passant d'un ton à un autre avec beaucoup de souplesse, toujours dans la

forme qui convient au sujet, il va de l'ode à l'élégie, de l'idylle à l'épigramme, de l'odelette à la pastorale.

Dans son tableau intitulé *Marie Stuart en Écosse*, le peintre représente la triste reine montant un poney à tous crins; séparée de son escorte, qui se tient à distance, elle s'est arrêtée pensive au bord de la mer houleuse. Ce n'est pas des toiles de M. Schutzenberger celle que j'aime le plus. Voici pourquoi : la robe de Marie Stuart est d'un bleu cru, la peinture montre trop d'uniformité, et dans le jaillissement des flots qui viennent mouiller les pieds du poney, il y a des scintillements dont le tort est au moins de diviser l'attention. Il est certain que ces flocons d'écume sont exécutés d'un pinceau si sérieux, qu'on se demande s'ils ne constituent pas, dans la pensée de l'artiste, l'intérêt principal de la composition. A part cela, le tableau est agréable; il porte surtout le cachet d'une noble élégance.

La *Marée basse* (souvenir de Bretagne) est un petit cadre très-simple, d'une vérité parfaite. On y voit la mer déferlant sur le sable en longues vagues crêtées de blanc; au premier plan miroitent des flaques d'eau, et quelques barques sont échouées. Sans le trop chercher peut-être, M. Schutzenberger a fait l'une des bonnes marines du Salon.

Dans le *Braconnier à l'affût*, le paysage est fort

bien traité; les arbres enchevêtrent leurs branches dépouillées et les ronces se croisent en tous sens sur le sol. Il manque toutefois de la profondeur à cette forêt et les dernières futaies semblent un peu petites, non pour la place qu'elles occupent, mais pour le ton dans lequel le peintre les a tenues et aussi pour les détails que son pinceau minutieux y fait apercevoir. J'aime beaucoup le *Lièvre se dérobant dans les genêts*, et le *Procès-verbal* est une scène expliquée avec esprit. Une jeune fille a été prise à la maraude. Eh! grand Dieu! que maraudait-elle la pauvrette? Des herbes, des feuilles mortes. N'importe, le délit est flagrant et le garde-chasse est là pour le constater. Cependant comme la coupable n'est pas laide, que le forestier a de la jeunesse et de la galanterie, il est probable que tout va s'arranger au prix de quelques baisers. N'importe, à voir son air interdit on suppose la délinquante en proie à une furieuse peur. Ce petit tableau est fort joli et habilement peint. L'*Idylle allemande* est une œuvre aussi complète que la précédente, mais le paysage sur lequel se détache le sujet n'est pas heureux. Une jeune fille et un jeune gars se sont rencontrés près d'une fontaine. On ne sait trop si les deux adolescents se parlent; toutefois il n'est pas douteux qu'ils se comprennent. Je gage qu'il y a quelque amourette sous roche. L'attitude de ces naïfs Germains, leur expression

contrainte sont fort bien rendues ; la jeune fille surtout est tout à fait piquante dans sa niaise immobilité.

Le tableau de *Terpsichore* est une composition d'un entiment suave et gracieux, d'un aspect simple et sévère. A gauche, un homme assis, armé de deux pipeaux, joue alternativement de l'un ou de l'autre ; plus loin, sur la même ligne, un enfant également assis s'évertue sur la flûte de Pan, et entre ces instrumentistes une jeune femme debout, en longue tunique, frappe la mesure avec des cymbales. En face de cet orchestre rustique, une femme, Terpsichore elle-même, dresse à la danse, les tenant par la main, un jeune garçon et une jeune fille, tous les deux sans voiles, pudiques cependant comme ces belles statues que nous a léguées la Grèce, si chastes dans leur nudité complète. Le paysage est tout arcadien : un bouquet de lauriers-roses, un gazon fleuri, la mer au fond, au-dessus le ciel zébré de nuages frais et légers.

Il manque ici un dessin plus solide. La jeune fille est mince comme une gaule, le jeune homme élancé comme une perche ; un peu de muscles et de chair renfleraient leurs formes trop grêles que les adolescents ne seraient pas gênés pour cela dans les mouvements que leur enseigne la déesse. En exagérant ainsi la sveltesse, le peintre a eu sûrement en vue de faire ressortir la gracilité juvénile de ses personnages;

mais, sur cette voie qui était bonne, je crois qu'il est allé trop loin. N'y aurait-il pas également à revoir la silhouette de la joueuse de cymbales? Large à la base, étroite au sommet, elle rappelle trop le profil d'un pain de sucre. Enfin l'artiste fera bien de veiller à sa couleur qui penche souvent vers les tons roux et terreux. Quoi qu'il en soit, le tableau est d'un goût charmant; la physionomie en est séduisante; on trouve beaucoup d'unité dans le style ainsi que dans l'agencement général, et l'ensemble exhale les bonnes senteurs de l'antiquité, vous berçant du souvenir de Virgile ou de Théocrite, d'Anacréon ou bien d'André Chénier.

M. Hamon.

M. Hamon est né aux arts en même temps que l'école néo-hellénique, dont il est l'un des représentants les mieux accrédités et les plus populaires.

« Supplions M. Hamon, disait en 1855 M. Th. Gautier, de vouloir bien mettre, lorsqu'il peint, un peu de couleur au bout de son pinceau. » Supplions M. Hamon, aurait pu ajouter le spirituel écrivain, de vouloir bien mettre, lorsqu'il pense, un peu de clarté dans ses idées. En effet, sous prétexte qu'il a horreur du vulgaire, il se complaît trop à peindre des logogriphes, y semant une foule de choses ingénieuses peut-être, bizarres à coup sûr, qui se dressent comme autant de sarcasmes, ne tenant à rien, venant de je ne sais où,

appartenant à tous les âges, à tous les pays, ou plutôt n'appartenant à aucun temps, à aucune région, et réunies, je le crains, dans le seul but de déconcerter l'esprit de la foule. Avec cette manie de composer des rébus dont personne n'a le secret, pas même le peintre, on a tout l'air de vouloir narguer le public. Si encore la forme rachetait le fond, le mal serait moindre. Mais le plus grand mérite de l'artiste réside dans un style abstrait, indéchiffrable et dans une manière de dessiner et de colorier, qui se vaporise en lignes vagues et incertaines, qui se dissout en tons aériens et indéterminés. Cependant, il faut le reconnaître, tout cela, sans être du dessin, de la peinture, du goût, encore moins de la couleur, a une teinte de mystère et d'incertitude qui vous retient, et après avoir été arrêté par le côté baroque du sujet, on se trouve comme charmé par cette poussière grise et bleuâtre, par cette gaze légère derrière laquelle les corps sont des ombres et les ombres rien.

Mais au lieu de chercher à analyser la peinture impalpable de M. Hamon, disons simplement comment l'artiste a mis sur la toile sa dernière charade, *l'Escamoteur*, appelée aussi *le Quart d'heure de Rabelais*, et après comprendra qui pourra.

L'escamoteur est vu de profil, à gauche de la composition disposée en frise. Derrière lui bout la mar-

mite du dîner ; au-dessus apparaît un écriteau : — *Mort aux rats,* — et quelques peaux de ces animaux rongeurs pendent à titre de preuve. N'ai-je pas vu cette marmite, ce charlatan, cette inscription et ces peaux sur la place de la Bastille ? C'est égal, l'homme semble assez vêtu à la grecque pour qu'on le croie d'Athènes. L'escamoteur a devant lui une petite table ; accoté contre la table, on voit un instrument de musique : c'est un violon grotesque orné de poignées de porte, de boutons de guêtres, de clous de fauteuils ; l'archet en bois, à dents de scie, est passé dans la ceinture du saltimbanque. Celui-ci travaille les gobelets, et pendant qu'il envoie une muscade à Constantinople, comme disent ces messieurs, il fait apparaître un gros scarabée noir, ce qui jette quelque émotion dans l'assistance, composée de jeunes filles, de bonnes en tournée de provisions, de marmots la poupée dans les bras. Au centre de la composition, une vieille mégère renfrognée, — l'épouse de l'escamoteur, — en souquenille grise qu'elle retrousse par derrière d'un geste ignoble, la tête engloutie dans un mouchoir sale d'où s'échappe la mince silhouette d'une aiguille à tricoter, fait la quête, un tambour de basque à la main. Les jeunes filles y déposent leur obole, tandis qu'un magister se détourne, le nez fourré dans un vieux bouquin, poussant devant lui, comme un troupeau, une di-

zaine d'enfants qu'il reconduit à l'école. Les enfants boudent et rechignent, mais aucun ne se regimbe. Comme de juste, la vieille adresse au pédagogue une vigoureuse apostrophe. Derrière on remarque un astrologue : il regarde la lune et les étoiles, se servant d'un long rouleau de papier comme d'un télescope, — notez que la scène se passe en plein midi.—Enfin on voit encore de ce côté un barbon entraînant un jeune homme tout en philosophant avec lui.

Les marmots, les jeunes filles sont un peu de l'Attique et un peu de Paris ; il y a là autant de blouses que de tuniques et aussi des chiffons qui rappellent ceux qui plaisaient à Boucher et à Fragonard. Il y a en outre, au milieu de ces synchronismes, des minois charmants, des attitudes,—celle du philosophe entre autres,—d'un beau caractère, des gamins roses et bons à embrasser, des fillettes très-appétissantes et des détails fort curieux. Il y a surtout un imbroglio, une énigme et une obscurité que je ne me pique pas d'éclaircir.

Quand l'artiste veut bien être compréhensible, et il s'en avise de loin en loin, il est vraiment agréable. Ses deux petites toiles, *la Tutelle* et *la Volière*, en sont la preuve. Dans la *Tutelle*, une jeune fille assure d'un tuteur la tige élancée d'une citronnelle ; tout alentour des géraniums, des fuchsias, des cactus montrent leurs pétales éclatants. Dans l'autre tableau, une jeune fille,

plongeant la main dans les graines qu'elle porte à pleine tunique de lin, donne à manger à des oiseaux. Voilà deux fantaisies très-avenantes, simples, joliment tournées, gentiment dessinées et d'une physionomie gracieusement coquette.

M. Hamon a exposé un quatrième tableau intitulé *la Sœur aînée*. Une petite maman s'est endormie dans un fauteuil à bascule ; des bambins la balancent. Cette fois l'artiste a mis beaucoup de couleur « au bout de son pinceau » et de la plus violente, et de la plus intense ; il en a mis pour vingt tableaux, il en a mis pour dix ans, il en a mis pour toute sa vie. Mais voyez donc le beau violet d'évêque, le beau noir d'ébène, le beau jaune d'immortelle, le beau rouge-coquelicot ! Quel grincement de notes criardes ! De grâce, monsieur Hamon, une autre fois, mettez un peu moins de couleur « au bout de votre pinceau, » et si vous devez être seulement le peintre des nuages, eh bien ! ne forcez pas votre talent et restez dans les nuages, quitte à nous donner de nouvelles compositions dont nul Sphinx ne découvrira le sens, à moins que vous ne reveniez à l'idylle délicate, pour rencontrer enfin le pendant que *Ma sœur n'y est pas* attend encore.

III

M. Gérôme est le chef des nouveaux Hellènes, non-seulement parce qu'il a fondé la petite colonie, mais aussi par le droit du talent. Il est en effet le plus robuste du cénacle et de beaucoup. Quelle habileté prodigieuse, quelle adresse féconde, quelle abondance variée! Il touche à tous les genres; il excelle dans plusieurs. Tantôt il est grave, tantôt il est familier. Son pinceau peut se montrer sévère comme un chapitre de Tacite, ou bien curieux, intéressant comme un récit de voyage, traçant avec la même lucidité les grands faits de l'histoire ou les costumes et les mœurs des peuples de contrées lointaines. Quelle organisation privilégiée! Quel sentiment délicat de la distinction et du goût! A quelles combinaisons imprévues et nouvelles son esprit toujours présent sait se plier! M. Gérôme.

Mais à côté de ce beau lot, capable d'enrichir dix intelligences, combien de distractions, de faiblesses et d'oublis! A force de caresser la toile, le peintre l'énerve, à force de polir son ouvrage il le décolore, à force de vouloir paraître érudit il devient étrange, et,

ce qui est plus triste, à force de vouloir plaire à la foule, il descend, pour la séduire, à des moyens grossiers qui déconsidèrent l'art et souvent l'artiste lui-même.

Les masses ont besoin de guides qui les éclairent et les instruisent. Elles portent en elles-mêmes des intérêts divers, des contradictions, des passions confuses qui fermentent, des mouvements secrets qui se heurtent, et les faits écrits ou les faits représentés les aident puissamment à débrouiller ce chaos intérieur de fantômes, de rêveries, de courants contraires, de choses presque insaisissables à l'esprit. Comme le livre, le tableau concourt donc à leur éducation, et l'un et l'autre ont une mission d'enseignement à remplir. Si le livre et le tableau sont bons, — je ne parle pas ici de la forme qui n'a qu'une valeur relative puisqu'elle procède d'une pensée créatrice,— appelés à développer le sentiment de la foule, à reculer le cercle de ses heureux instincts, à faire naître en elle l'idée exacte de ce qui est beau, ils atteignent leur but parce qu'ils vulgarisent la vérité et fécondent le champ du goût dont en même temps ils étendent les limites. Mais s'ils se détachent des principes éternels du vrai et du bien, livrés aux écarts de la fantaisie et de la mode, aux variations de caprices arbitraires, au lieu de rasséréner

les esprits, ils les troublent, au lieu d'épurer ils vicient, loin de moraliser ils pervertissent.

En représentant comme il l'a fait le sujet de *Phryné devant l'Aréopage*, je crains que M. Gérôme n'ait écrit un mauvais livre.

On connaît le sujet du tableau dont je parle. Phryné, hétaïre célèbre par sa beauté et par ses richesses, fut un jour accusée d'impiété. Traduite devant l'Aréopage d'Athènes, elle allait être condamnée à mort, quand son défenseur, un certain Hypéride, la sauva en soulevant le voile qui la couvrait. La donnée est scabreuse. Elle pouvait cependant être mise en tableau sans éveiller plus de scrupules que la chaste Suzanne surprise au bain par les vieillards, ou Bethsabée convoitée par le roi David. Si le Poussin, qui était austère jusque dans ses *Bacchanales*, avait tenté l'entreprise, il eût imprimé sur son œuvre cette grâce sentie et profonde, cette retenue impassible qui laissent les sens en repos pour donner la prééminence à la pensée dans ce qu'elle a de plus digne et de plus élevé. Il est vrai qu'il plaçait, en tête de toutes les qualités que doit posséder le peintre, le jugement, « rameau d'or de Virgile, disait-il, que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'a été conduit par le destin. »

S'inspirant d'un tout autre ordre d'idées, M. Gérôme n'a vu dans Phryné dépouillée de sa tunique devant

une assemblée d'hommes qu'un sujet sensuel et érotique. On dit : « M. Gérôme n'a pas pris le fait trop au sérieux; il n'y a pas vu une question d'esthétique transcendante, un symbole du culte de la beauté chez les anciens : peintre, il ne peut se payer de théories et de paroles, il lui faut prendre les choses au pied de la lettre et retracer le fait dans sa naïveté. » On dit encore : « Connaissant bien le public, il craint que l'art seul ne le laisse indifférent; l'artiste appelle donc à son secours toutes les ressources de l'homme d'esprit..... » Je regrette que de pareilles raisons aient été données en faveur du peintre; loin de l'absoudre elles le condamnent. En effet, on ne fera croire à personne que l'artiste ait eu un motif avouable pour ne pas prendre le fait au sérieux, quand tout lui commandait au contraire de s'en tenir aux traditions et d'imiter les maîtres dans leur amour du bon sens et de la haute raison. Or, la scène de Phryné devant ses juges renferme une idée mâle et sévère qu'il fallait franchement accepter et traduire. Personne mieux que le peintre ne sait de quels pieux respects, de quels religieux hommages les Grecs, les Athéniens surtout, entouraient la beauté, et, aberration étrange, au lieu de tendre à développer ces graves sentiments qui devaient dominer d'une manière victorieuse la situation, il les dénature à plaisir et les raille. Cherchant

sa dominante dans le mode impudique, il met la gravelure où l'on s'attendait à rencontrer la majesté; il préfère aux passions nobles, aux caractères élevés, les passions brutales, les caractères de la dépravation; il excite son imagination à jouer dans son ouvrage un rôle déplorable, et poussé par je ne sais quel méchant esprit de scandale, brisant avec les convenances, oubliant la mesure que tout fait une loi de garder vis-à-vis du public et de soi-même, il représente une douzaine de vieillards d'une expression basse et ignoble acquittant l'accusée par luxure et non par admiration.

Qu'un jeune artiste ignoré de la foule et avide de s'en faire apercevoir s'oublie jusqu'à céder à un penchant mauvais, à la rigueur cela peut se comprendre. Mais qu'un peintre en pleine possession des bénéfices de la renommée et que le public recherche partout et toujours commette la faute, voilà qui n'est pas pardonnable. Et ici nous ne faisons pas de fausse pruderie. Le domaine de l'art n'est pas emprisonné dans une seule et même formule ; au contraire, rien ne lui est absolument fermé, toutes les régions lui sont ouvertes, et si nous préférons l'art dans son mode le plus recueilli, c'est là seulement le résultat d'une prédilection personnelle. Nous croyons sincèrement que sans déchoir il peut provoquer le sourire et même, prenant des libertés plus grandes, faire chuchoter à l'oreille, mais

aussi nous avons l'énergique conviction qu'il doit respecter les masses qui attendent de lui des leçons, et qu'il se dégrade lorsqu'il les fait rougir.

Entrant maintenant dans l'examen technique de l'œuvre, nous ne serons pas non plus sans faire de sérieuses observations à M. Gérôme. Son pinceau est charmant; je n'en connais pas de plus précieux et dont le travail soit d'une plus agréable netteté. Le tableau de Phryné démontre cependant que cette habileté doit échouer dans les sujets d'un grand style, et l'engouement du public à cet égard ne nous empêche pas de dire que cette peinture, appliquée à certains cadres, est mesquine et d'un goût puéril. Les personnages sont petits, étroits, fâméliques; ils ne peuvent vivre; s'ils ne laissent rien à désirer sous le rapport du fini, si les draperies, les dalles, les accessoires, sont de la plus exacte propreté, on voit trop bien que le peintre, négligeant l'art et surtout la poésie, a tout sacrifié à l'arrangement du détail, à l'adresse de l'outil. La figure de Phryné est peut-être la plus faible du tableau. Nous lui passons quelques incorrections de dessin, ses chairs polies et luisantes comme l'ivoire et les formes rondes et grêles que M. Gérôme lui a données sous prétexte de l'embellir et de l'idéaliser; mais nous ne l'acceptons pas pour l'image de l'hétaïre qui fut choisie par Praxitèle comme le type vivant de Vénus,

et qui devait être orgueilleuse de sa beauté triomphante. Le peintre a fait une fillette confuse, interdite et se cachant le visage dans un mouvement enfantin de pudeur. Ce n'est pas là Phryné. Elle devrait avoir le visage et le corps d'une déesse, c'est-à-dire offrir l'admirable harmonie de la finesse et de la grandeur, de la dignité et de la grâce, quelque chose enfin qui rappelât l'imposante douceur de la Vénus de Milo ou de la Vénus de Médicis.

Je viens de citer la Vénus de Médicis, mais voilà précisément le geste pudique tel que le comprenaient les Grecs. Tous les peuples n'expriment pas de la même façon le même sentiment; chaque âge a sa manière de sentir et de rendre la même impression. Eh bien! j'ai dit que le mouvement de la Phryné de M. Gérôme est enfantin, il faut ajouter qu'il n'est pas dans la donnée archaïque : c'est le geste plutôt craintif que chaste d'une petite Circassienne mise en vente dans un bazar de Constantinople et nullement celui d'une courtisane d'Athènes. On avouera que le peintre a commis là une singulière inadvertance. Il est vrai, comme on l'a vu au commencement de ce chapitre, que le néo-grec s'attache bien plus au détail et à la superficie qu'à l'ensemble et au fond, et même si l'on voulait faire à cet égard quelques investigations, on serait tout surpris de reconnaître que la science

dont il fait un si bruyant étalage ne repose souvent que sur une intelligence fausse ou tout au moins incomplète de l'archéologie.

Pour en terminer avec ce tableau, il faut louer l'attitude un peu violente, mais très-heureusement trouvée, de l'avocat Hypéride; il est juste de dire en outre que les expressions des vieillards sont variées avec un rare esprit, une merveilleuse souplesse d'imagination, et que si l'œil aimerait voir les manteaux des aréopagites d'un rouge plus différencié, il est charmé et ravi par l'élégante précision et la délicieuse ingéniosité de l'exécution.

Le tableau qui représente *Socrate venant chercher Alcibiade chez Aspasie* est moins attrayant et moins fort que le précédent. Le dessin y est plein d'incertitudes, la couleur est veule, et cette fois le fini précieux du pinceau ne saurait faire oublier des inégalités tout à fait choquantes. Et puis, il y a là sur le devant de la scène un grand chien dont l'importance est sûrement exagérée. C'est, il est vrai, le fameux animal dont Alcibiade fera couper la queue pour alimenter les cancans d'Athènes, et cette circonstance a pu autoriser le peintre à le mettre en relief; mais il couvre un cinquième environ de la toile, et c'est trop au moins de moitié. Du reste il est peint à la perfection et sa pose a beaucoup de crânerie.

M. Gérôme désigne, sous ce titre un peu prétentieux : *Deux augures n'ont jamais pu se regarder rire*, une farce digne seulement de la plume de Paul de Kock, du crayon de Daumier ou du pinceau de Biard. Deux augures, l'un maigre comme Jocrisse, l'autre ventru à l'égal de Falstaff, se sont rencontrés auprès des mangeoires des poules destinées aux sacrifices. Le ventru, la panse en avant, raconte à propos d'une récente prophétie quelque grosse bêtise au maigre, et celui-ci de pouffer de rire.

Si ce panneau annonçait seulement chez le peintre un délassement facétieux de l'esprit, une joyeuse bouffonnerie enlevée lestement, du bout de la brosse, rien de mieux, et nous serions des premiers à trouver le caprice fort réjouissant, la plaisanterie très-joliment aiguisée; mais puisque l'artiste paraît s'être soucié de ces deux paillasses en toge tout autant que de Phryné et d'Alcibiade, il faut bien prendre l'œuvre au sérieux. Disons-le donc tout de suite, elle est d'un goût franchement détestable. Les augures et les aruspices pouvaient ne pas avoir une foi robuste dans les effets de leur science, mais ils affectaient certainement de les tenir pour sincères et infaillibles. L'hypocrisie est de tous les temps. Qu'ils laissassent à l'occasion un léger sourire effleurer leur lèvre incrédule, la chose est probable ; cependant ils mettaient pour sûr

la plus grande retenue dans l'expression de ce doute railleur, et se gardaient de se désopiler la rate, même dans la coulisse, comme de vieux libertins en goguette, échangeant des propos égrillards. Décidément l'archéologie de M. Gérôme n'est pas heureuse cette année.

L'exécution de cette pasquinade est la plus fine, la plus cherchée et la mieux trouvée du monde. Rien n'y manque : les draperies, les mains, les têtes, les accessoires, tout est travaillé avec une délicatesse admirable. Nous dirons néanmoins que la peinture est trop systématiquement lisse ; il faudrait frapper d'accents solides quelques saillies, autrement on serait bien près de voir dans cette œuvre le produit d'un imitateur de van der Werf, artiste qui n'est pas un maître, et que M. Gérôme ne tient pas sans doute à prendre pour modèle. Cette réserve faite, le tableau est peint d'une façon supérieure et l'on doit regretter profondément que tant de talent ait été dépensé sur une composition d'un caractère aussi ridicule, d'un sentiment aussi trivial, d'un comique aussi platement burlesque.

Le portrait de Rachel est trop au-dessous de M. Gérôme pour que nous en fassions l'examen. Parlons plutôt de *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte*, et du *Hache-paille égyptien*.

L'artiste personnel, indépendant et bizarre, qui s'appelle Rembrandt, s'est entouré d'un haut para-

vent de cuir, s'organisant dans son atelier une cellule éclairée par une grande fenêtre dont un châssis de papier blanc tempère la lumière. Penché sur son établi, il surveille l'action de l'acide sur le cuivre et fait mordre une de ses immortelles eaux-fortes. Auprès de lui sont des fioles et des ustensiles de graveur; à gauche un bahut découpe sa brune silhouette sur la fenêtre à petites vitres serties de plomb; à droite, dans l'ombre du fond on distingue un chef-d'œuvre, la *Leçon d'anatomie*.

Le hache-paille égyptien est un lourd chariot attelé de deux buffles et monté sur des roues de métal tranchant. Assis au sommet de l'appareil et l'aiguillon à la main, le conducteur a toute la majesté d'une figure hiératique; un jeune garçon, debout, se tient cramponné derrière la machine, qui grave son sillon dans les gerbes couchées en cercle autour d'une meule de paille déjà coupée. La scène se silhouette de profil, les buffles marchant de droite à gauche. Ces deux toiles sont très-remarquables. La première a été tenue dans une coloration sombre et puissante, l'autre dans une tonalité éclatante de soleil. La pose de Rembrandt est d'une mimique irréprochable; les Égyptiens sont d'un caractère superbe. Enfin, d'un dessin ferme, d'un pinceau serré, d'un arrangement plein d'intérêt, ces deux tableaux peuvent être comptés au nombre des meil-

leurs de l'auteur des *Chefs arnautes* qui en a souvent produit d'excellents. Un peu plus d'abandon dans le travail, de chaleur dans la touche, de solidité dans le coloris, et le *Rembrandt* et le *Hache-paille* seraient des chefs-d'œuvre.

Nous n'avons plus maintenant qu'à solliciter le peintre de reprendre la voie des inspirations saines et fortes. Son rôle ne peut être de satisfaire les appétits mauvais; qu'il l'abandonne aux enfants perdus de l'art. Dans le genre ethnographique il a signé des morceaux parfaits; dans le genre de l'histoire il a tenté des efforts qu'on n'a pas assez encouragés sans doute, mais qui témoignent d'aptitudes élevées: le *Siècle d'Auguste* n'est pas un travail ordinaire, et la *Mort de César* porte l'empreinte du style capitolin qui convient au sujet. M. Gérôme a le langage persuasif, la forme attrayante, la facilité et l'abondance de l'expression; moins que tout autre pour plaire il a besoin de recourir aux artifices d'une archéologie suspecte, en tous cas pleine de futilités. Par-dessus tout, il doit à l'art, il se doit à lui-même, d'employer les dons précieux qu'il tient de la nature et que l'étude a si heureusement développés, non plus à porter le trouble dans les sens de la foule, mais seulement à éclairer et à moraliser son esprit.

IV

Des néo-grecs à M. Lambron la distance n'est pas aussi grande qu'on peut le croire. De M. Lambron aux réalistes on mesure un peu moins d'une enjambée. La panathénée de croque-morts qui s'appelle la *Réunion d'amis* nous servira donc de transition pour joindre, après avoir quitté l'Attique, les régions où se tiennent MM. Courbet et Millet.

Au lieu des réflexions que nous pourrions faire sur l'école réaliste et que le lecteur s'attend peut-être à rencontrer au début de ce paragraphe, nous transcrirons simplement les lignes suivantes publiées par le *Messager* à la glorification de l'*Enterrement à Ornans,* tableau célèbre de M. Courbet. Dans les éloges stupéfiants qu'elles répandent sur le peintre, ces lignes résument les défauts de cet art qui prétend interpréter la nature seulement dans sa « réalité poignante et humaine. » Après les avoir citées, nous n'aurons plus rien à dire : l'école réaliste n'aura jamais été jugée plus sévèrement.

Voici ce que le *Messager* insérait dans son numéro du 25 février 1851 :

« ..... Quant à la laideur prétendue du bourgeois d'Ornans, elle n'a rien d'exagéré, rien de faux; elle est vraie, elle est simple. C'est la laideur de la province, qu'il importe de distinguer de la laideur de Paris. Tout le monde s'écrie que les bedeaux sont ignobles, parce qu'il y a un peu de vin dans leurs trognes; voyez donc la belle affaire! C'est la joie, c'est la vie, c'est la santé; le vin aime à donner un brevet de capacité à ceux qui l'aiment, et il colore d'un rouge puissant le nez des buveurs. C'est la décoration des ivrognes. Jamais un nez rouge n'a été un objet de tristesse, au contraire, il inspire la joie; ceux-là qui ont le nez rouge ne baissent pas la tête en signe de honte, mais ils la relèvent plutôt, convaincus qu'ils inspirent de la joie à leurs concitoyens. Ces bedeaux m'amusent singulièrement, donc les bedeaux ne sont pas laids... On comprend le tapage qu'a dû faire l'*Enterrement* dans le salon carré de l'Exposition. De loin, en entrant, l'*Enterrement* vous apparaît comme encadré par une porte. Vous êtes surpris comme à la vue de ces naïves images sur bois, taillées par un couteau maladroit, qui se trouvent en tête des assassinats imprimés par Chassaignon, rue Gît-le-Cœur. L'effet est le même parce que l'exécution est aussi simple. L'aspect est saisissant comme un tableau de grand maître. La simplicité des costumes noirs a la grandeur des parle-

ments en robes rouges peints par Largillière. Ce n'est pas de l'austérité, c'est la bourgeoisie moderne en pied, avec ses ridicules, ses laideurs et ses beautés... »

Le critique termine par cette splendide naïveté : « Je ne donnerai pas de conseils à M. Courbet, je ne me connais pas en peinture. »

V

M. Lambron.

Donc M. Lambron est l'auteur de la *Réunion d'amis*. Des croque-morts des haute, moyenne et basse classes, c'est-à-dire beaucoup, peu ou point galonnés, se sont donné rendez-vous à proximité du cimetière, dans une auberge hors barrière : la valetaille des pompes funèbres s'apprête à festoyer et tout autour de la nappe blanche vont se ranger bientôt les noires houppelandes des joyeux camarades. En attendant que le lapin sauté ait reçu son dernier coup de feu, ces messieurs s'ébaudissent : ils trinquent ou bien ils jouent au tonneau; ceux-ci s'abordent en se donnant d'affectueuses poignées de main, ceux-là font échange de feu pour allumer leurs pipes; l'un coiffe un bambin de son bicorne à vaste envergure, et l'autre, plus malicieux encore, agace la servante de l'endroit. Où diable la galanterie va-t-elle se nicher? A droite, dans

le fond, attablé devant une bouteille de petit bleu, il y a un couple d'amoureux : un *pioupiou* et sa bonne d'enfants.

Après cette première exhibition de croque-morts qui s'agitent sur le ton plâtreux du ciel et du terrain, comme des mouches sur une jatte de lait, on aurait pu croire que le caprice du peintre se serait déclaré satisfait. Il n'en a pas été ainsi, et prenant une toile assez grande pour représenter de grandeur naturelle Oreste et les Furies, M. Lambron a mis derechef en scène les bottes molles, les genouillères blanches, la casaque noire et le bicorne, qui composent la livrée du cocher de corbillard. Cette fois le tableau a pour étiquette : le *Mercredi des cendres*. Arlequin et Pierrot sortent d'un bal masqué. Tout à coup se dresse, comme venant de dessous terre, un croque-mort, l'œil rusé, la bouche narquoise, la lèvre railleuse. Effroi de ce poltron de Pierrot. Arlequin, au contraire, qui n'est pas superstitieux, s'incline profondément devant la sinistre apparition. Au fond, des gamins poussent des huées contre les masques; sur le devant, une petite fille, traînant un moulin acheté à la boutique à deux sous, fait la révérence à Arlequin, et moi je salue le *baby* comme une ancienne connaissance, l'ayant déjà rencontré dans deux ou trois compositions de M. Hamon.

L'insistance étrange avec laquelle M. Lambron a mis en scène les cochers mortuaires ne prouve pas beaucoup en faveur de son bon sens. Je ne connais pas, en effet, de réalisme plus butor que celui de la *Réunion d'amis* et du *Mercredi des cendres*. On dirait la bravade d'un homme qui prétend fonder sa réputation à tout prix, sur l'ébahissement du public, sur n'importe quel scandale, et n'en imagine point d'assez grossier; une charge excentrique dont l'auteur, voulant faire croire à un sentiment original et sincère, a exagéré à dessein la trivialité brutale. Jusqu'à présent le réalisme s'était contenté de rechercher l'imitation de la nature, et de ne prendre ses sujets que dans la vie journalière, « substituant aux légendes sacrées d'autres légendes aussi merveilleuses, mais merveilleusement vraies, qui parlent incessamment au peuple de lui-même, placé dans un monde possible. (Nous demandons pardon au lecteur pour le français de la citation réaliste.) » A ce programme, qui ne manque pas après tout d'une certaine poésie âpre et sauvage, M. Lambron a désiré ajouter un mot qui fût d'une signification bizarre et nouvelle, de façon que le public en gardât mémoire. Il l'a trouvé ce mot, mais extravagant, insensé, satirique sans esprit, d'une malhonnête crudité. Cependant il a été entendu, le public semble disposé à ne pas l'oublier,

et M. Lambron, qui ne demandait rien de plus, se félicite sans doute comme d'un trait de génie de sa pitoyable plaisanterie.

Je sais bien que les réalistes se défendent de reconnaître M. Lambron pour l'un des leurs : sa peinture est trop mince, trop pâle et trop plate pour eux. Cependant il appartient à la bande, sinon par le physique du moins quant au moral. D'un autre côté, les néo-grecs le repoussent avec énergie. Toutefois, comme eux il a le contour archaïque, le procédé simple, le trait un peu sec, le pinceau compassé et le crayon précis. Or tout cela doit lui donner accès au moins dans le vestibule du cénacle. Le fait est que les tableaux de M. Lambron sont d'un goût déplorable et d'une forme attrayante ; ils offrent le monstrueux accouplement de la laideur intellectuelle et de l'extérieur distingué, c'est-à-dire du difforme et du beau, de la vulgarité et de l'élégance, de la simplicité naïve et du cynisme le plus révoltant. A coup sûr on ne les accusera pas d'être mal peints ou mal dessinés, mais on s'en éloignera comme d'objets fâcheux, inspirant la tristesse et la répugnance.

Quittant ces généralités, je dirai que dans la *Réunion d'amis* et le *Mercredi des cendres*, les figures ont seulement la saillie d'une carte et qu'elles ressemblent, à s'y méprendre, à des découpures de papier noir que

l'on appliquerait sur du papier blanc. On les a comparées aux ombres chinoises de Séraphin ; le rapprochement est des plus justes. Au demeurant, malgré d'incontestables qualités manuelles, la *Réunion d'amis* ferait très-bien se balançant, à titre d'enseigne, dans les environs du Père-Lachaise, au-dessus du cabaret favori des croque-morts, et le *Mercredi des cendres* serait peut-être à sa place à la corniche d'une boutique de travestissements de carnaval.

Nous nous garderons de faire la moindre pause devant les toiles par trop déplaisantes de MM. Bonvin, Danguy, Boulard et Villain, et nous ne nous arrêterons à l'*Ex-voto* de M. Legros que le temps de dire que ce tableau n'est pas sans valeur. Il procède de tous points de M. Courbet : on croirait ces femmes agenouillées devant une modeste croix sépulcrale proches parentes des fameux bedeaux de l'*Enterrement à Ornans*. Nous signalerons aussi le *Coin d'une table de jeu*, par M. L. Dubois, où l'on retrouve, en même temps que l'influence de M. Courbet, la recherche du Valentin. — Des hommes et des femmes sont réunis à l'une des extrémités d'un tapis vert ; les visages, flétris par la fatigue et la passion corrosive du jeu, sont très-expressifs. — Figures à mi-corps, de grandeur naturelle ; couleur lourde et glauque. — Les toiles de MM. Dubois et Legros brillent aussi, l'une autant

MM. Bonvin, Danguy, Boulard et Villain.

M. Legros.

M. L. Dubois.

que l'autre, par une sorte d'absence raisonnée de toute composition. C'est là, du reste, un des caractères distinctifs de l'école.

M. Israëls.

M. Israëls est un nouveau venu dans le camp réaliste, où il pénètre avec quatre ou cinq toiles dignes d'intérêt. *Petit-Jean.*—Un enfant, soutenu par sa mère, s'essaye à marcher; il se dirige vers son père qui lui tend les bras; fond de village. Le mouvement de l'enfant a du naturel, le geste du père est vrai; cependant ce tableau, mollement exécuté, n'eût pas à lui seul fixé l'attention sur M. Israëls. — La *mère Marguerite.*—C'est le portrait d'une vieille femme; la coloration en est riche, l'aspect vivant; il manque néanmoins de simplicité, et il y a sur ce visage ridé beaucoup trop de petites touches et de petits tons. — *Vieillesse heureuse.* — Un bon vieux bien gaillard, bien propret, armé d'une grande pipe de terre, s'est arrêté au milieu d'un petit pont jeté sur un fossé de jardin; il émiette du pain aux canards. Tableau d'une simplicité touchante. — *Une maison tranquille.* — Une jeune fille étudie sur un vieux piano, épinette huchée sur quatre quilles, tandis que la sœur aînée reprise des bas bleus; la musicienne est vue de dos et tient le milieu de la toile. L'ameublement est humble, mais rangé et bien en place. L'aspect de ce tableau a de l'originalité, l'effet de la justesse; seu-

lement la forme demanderait plus de précision.

Le tableau important de M. Israëls est celui intitulé *le Naufragé*. Des nuages chargés de pluie et de tempêtes sont amoncelés au ciel, la mer est agitée, les flots roulent à leur gré un navire désemparé, et les premières lueurs du matin colorent d'une clarté incertaine et sinistre la dernière phase du drame de la nuit. Des hommes montent du rivage. Ayant trouvé échoué sur le sable le corps d'un pêcheur, ils le transportent sur leurs épaules, accompagnés des marins, qui, plus heureux, ont échappé au naufrage; une femme escortée de deux enfants précède, la tête penchée, le triste cortége. Je ne sais pas ce que vaut l'exécution de ce tableau placé un peu haut et non verni encore; mais s'il n'est pas aisé de se rendre compte du jeu de la brosse, de la qualité de la pâte, il est certain que l'effet est désolé, et qu'il serre le cœur. A la bonne heure, voilà un réalisme poignant, sans affectation de fausse simplicité, sans forfanterie d'amertume et sans raillerie; saisissant par l'énergique vérité de l'expression et non par la laideur des types, émouvant par la naïveté, non par la maussaderie.

Pour M. Millet, au contraire, il n'y a pas d'art sans tristesse, de peinture sans misère, de couleur sans loques, de tableaux sans les guenilles de la pauvreté. L'*Attente* est un modèle de genre. « La mère de Tobie, M. Millet

dit le livret, sortait avec empressement tous les jours de sa maison, regardant de tous côtés et allant dans tous les chemins par lesquels elle espérait qu'il pourrait revenir, pour tâcher de le découvrir de loin à son retour. » Le peintre a représenté une vieille femme en jupe et en casaquin sordides — comme la jupe et le casaquin d'une mendiante de village ; s'abritant les yeux avec la main contre les rayons de soleil, elle semble regarder au loin. C'est la mère de Tobie. Un aveugle, en gros souliers boueux à cordons de cuir, en culotte et en veste de toile, sort du logis mettant à tâtons le pied dans la fange de la route. C'est le père de Tobie. Une certaine critique s'est beaucoup extasiée devant cette incroyable bouffonnerie. Passons.

M. Millet a peint une *Tondeuse de moutons* de grandeur naturelle. L'animal, étendu sur un tonneau, la tête pendante, est aux trois quarts débarrassé de sa laine ; la femme poursuit avec impassibilité sa besogne, et à côté on aperçoit un homme en blouse bleue. Ce tableau renferme quelques parties excellentes, d'une facture magistrale. Le mouton, par exemple, est d'une magnifique couleur, et la femme, malgré sa peau tannée comme du vieux cuir, a un peu de l'allure des femmes d'André del Sarte. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est rebutante.

La *Femme faisant manger son enfant* est de la fa-

mille de la *Tondeuse de moutons*. C'est le même maniérisme en laid, la même théorie ennuyeuse, le même mépris du bon sens, et aussi la même pratique triste, mais forte; silencieuse, mais puissante; peu récréative à l'œil, mais avec un fond réel de savoir et d'habileté.

Dans sa revue du Salon de 1861, M. Th. Gautier a publié une appréciation du talent de M. Millet qui répond si bien à notre pensée personnelle, que nous la citons en entier : « A force d'exagérer sa manière, dit le critique du *Moniteur*, M. Millet, homme de talent du reste, et que nous avons plus d'une fois loué comme il le méritait, arrive vraiment aux limites de l'impossible. Quelques adeptes fanatiques admirent quand même ces fantaisies monstrueuses aussi éloignées de la vérité que les crèmes fouettées roses et blanches de Boucher, de Fragonard et de Vanloo. Sous prétexte de style, M. Millet donne à ses personnages la stupidité morne et farouche des idoles hindoues. Leurs gestes somnolents s'immobilisent, leurs yeux n'ont plus de regards, et sur leur corps de bois colorié pèsent des étoffes épaisses comme du cuir. Sans doute il y a une certaine grandeur dans ces silhouettes dégagées de tout détail et remplies par des tons monochromes; mais elle est trop chèrement achetée. »

On ne peut ni mieux penser, ni mieux dire.

M. Courbet. Tandis que le réalisme de M. Millet devient de jour en jour plus sauvage et plus sombre, celui de M. Courbet s'amende et s'humanise. « Le maître d'Ornans » prétend encore sans doute que le laid et l'ignoble doivent être représentés de préférence au noble et au distingué; mais cette fois du moins, il n'a pas banni de gaieté de cœur les convenances de l'art et les règles élémentaires du bon sens.

Le *Piqueur* nous reporte bien, il est vrai, aux plus mauvais jours du peintre : cet homme et ce cheval sont burlesquement mauvais,—le paysage cependant est remarquable quoique trop noir;—d'autre part, la *Roche Oragnon* n'étale, par système, qu'une végétation d'épinards,—l'eau toutefois est fort belle;—mais le *Renard dans la neige,* le *Cerf à l'eau,* et surtout le *Combat de cerfs* montrent des qualités d'exécution, une ampleur de brosse, une solidité de coloris éminemment recommandables.

Je m'occuperai seulement du *Combat de cerfs,* le meilleur des tableaux exposés par M. Courbet. Nous sommes en pleine forêt. Deux cerfs dix-cors se sont pris de querelle; ils s'attaquent avec acharnement, se heurtent, se poussent, se frappent de la tête et du bois. Un premier combattant, décousu au flanc, s'éloigne vaincu et bramant de détresse et de douleur.

Dans une clairière du fond on voit la biche, cause de ce grave émoi, se diriger à toute vitesse vers un fourré épais.

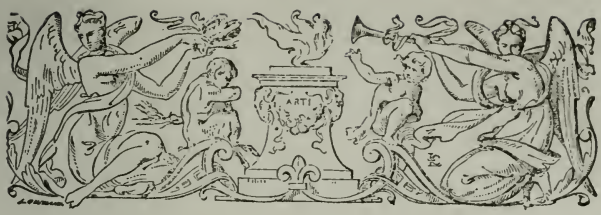
Les proportions de ce tableau sont exceptionnellement vastes, les animaux étant représentés de grandeur naturelle et le paysage ayant une importance considérable. Malgré les difficultés que pouvait offrir l'exécution de cette tâche, M. Courbet l'a accomplie à son honneur. Chaque détail est étudié avec une netteté singulière et aussi dans une pâte abondante et nourrie. Le terrain est solide ; le feuillé, les herbes, les ronces sont parfaitement touchés ; à droite frémit une eau claire et fraîche. Autour des arbres et des branches l'air circule librement ; on dirait que les feuilles tremblent et bruissent. Le ton des feuillages, la contexture des écorces lisses ou raboteuses, l'accentuation des silhouettes sont variés avec une science véritable. Les fonds ont une profondeur presque solennelle ; les premiers plans sont mâles et puissants ; même dans les endroits où l'on ne croit voir qu'un travail de fougue, se manifeste le calcul d'un artiste maître de son pinceau et de sa palette, et tous ces mérites viennent se condenser heureusement dans la vigoureuse unité et la puissante harmonie de la couleur. On ne peut guère reprocher à ce paysage que quelques lourdeurs, c'est-à-dire l'exagération partielle de la

solidité du coloris. Des animaux, les combattants sont bien, mais le vaincu offre plus d'une inégalité de dessin.

M. Courbet vient de toucher une corde excellente. Voudra-t-il s'y tenir, ou bien préférera-t-il retourner à son système de réalisme brut, prenant la nature sur le fait, sous ses aspects les plus vils? Restera-t-il dans la gamme simple et élevée qui vient de lui réussir, sans opposition d'aucune sorte, ou bien mettra-t-il encore en spectacle des *Demoiselles de la Seine*, des *Baigneuses* et des *Enterrements* qui provoqueraient autant le rire que le dégoût? C'est là le secret bien gardé du peintre que les expositions prochaines sauront cependant révéler au public.

VII

LA PEINTURE DE GENRE



VII

LA PEINTURE DE GENRE

I

La peinture de genre gouverne les artistes et domine le public. C'est là un signe de la décadence de l'art.

Je ne veux pas dire que dans cet ordre d'idées il ne se fasse pas de tableaux excellents, d'une haute signification, d'un puissant enseignement ; seulement j'affirme que le goût général a été faussé par cette reproduction incessante d'anecdotes historiques, de scènes familières ou romanesques, d'accidents frivoles ou ridicules de la vie de chaque jour.

D'une exécution relativement facile, ces tableaux semblent, au premier abord, ne demander que des efforts de pratique et d'habileté manuelle; aussi la foule se contente, à leur égard, d'une imitation littérale de la nature, ou plutôt d'une représentation exacte de la forme et de la couleur des vêtements, des meubles, des accessoires, et pourvu que le grain des étoffes, le plumage des oiseaux et le poil des chiens soient peints à tromper l'œil, elle fait aux artistes grâce du reste, c'est-à-dire de la pensée et des grands principes. Or, il n'est pas étonnant que trouvant une route commode sur laquelle on rencontre rapidement le succès et la réputation, les peintres s'y engagent sans souci des intérêts de l'art, résolus à contenter, avant toutes choses, les marchands de tableaux qui voudront bien leur imposer les caprices de leur clientèle de salons plus fastueux qu'intelligents, ou de boudoirs équivoques.

Une fois tombée dans cette ornière, la peinture de genre n'est plus l'expression sincère de la nature vivante, des mœurs populaires, des habitudes honnêtes ou élégantes de l'homme dans son existence morale et intellectuelle; c'est une branche commerciale, soumise à l'influence de l'industrialisme et aux fluctuations de la mode, et faisant toujours céder les aspirations originales devant les préférences même

stupides de la foule. Les brocanteurs en sont naturellement les courtiers. Intermédiaires du public auprès des artistes, ils activent la production, excitent la verve et l'émulation de leurs peintres favoris, non dans un sens qui satisfasse les connaisseurs et témoigne d'une fécondité qui soit l'union de l'imagination, du talent et de la volonté, mais de façon à répondre au plus vite aux fantaisies impératives des clients. Ils font la hausse et la baisse sur les œuvres et sur les peintres ; ils les cotent, ils les toisent, et provoquent ces déplorables imitations qui inondent le marché de petits Diaz, de petits Decamps, de petits Meissoniers contrefaits et de pacotille ; aussitôt que le Diaz, le Decamps ou le Meissonier sont demandés sur la place.

Du moment que l'art, laissant entamer l'intégrité de ses hautes prérogatives, ne forme pas le public, et qu'au lieu de diriger le goût général il subit celui de la foule, on comprend à quel degré d'abaissement peut le faire tomber une aussi lâche complaisance. Pour sa faveur d'aujourd'hui, il a peut-être raison. Mais en intervertissant les notions, en abandonnant à la dérive ses droits et ses devoirs, en produisant par calcul des spéculations mercantiles, en travaillant avec la tête bien plus qu'avec l'âme, poussé par le désir de plaire à la masse plus que par cet entraînement qui vous fait jeter sur la toile une pensée idéale

et rêvée, quel but atteindra-t-il, quels sentiments inspirera-t-il à la jeunesse dont l'esprit ne demande qu'à s'ouvrir à l'initiation des principes forts et vivifiants?

A ces graves questions, il serait facile de répondre qu'il suit une marche fatale dont le but est une ruine complète, si nous n'avions confiance dans ces imaginations fières de leur dignité et de leur indépendance, qui imposent même aux dédains superbes des brocanteurs, même au jugement vicié, inconstant et léger du public, et dont les œuvres sont, pour le présent, une consolation, pour l'avenir l'espoir légitime de la régénération de l'art.

II

On a si bien répété sur tous les tons que, pour l'esprit et l'agrément du pinceau, et même pour le charme de la couleur, nos peintres de genre accomplissent des prodiges, que nous avons fini par leur décerner un brevet de supériorité sur tous les artistes passés et présents.

Nos peintres frivoles du XVIIIe siècle ont, en effet, possédé à un haut degré la légèreté de la main et la fluidité de la couleur. Les tableaux d'intérieur et fa-

miliers qui furent faits sous l'Empire se distinguent encore par une touche facile et une tonalité transparente qui n'est pas désagréable, et les artistes de la Restauration s'efforcèrent de continuer les traditions de leurs prédécesseurs, ce qui leur réussit quelquefois, témoin l'excellent tableau de M. Heim : *Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin de l'Exposition de* 1824.

Cependant, en faisant prévaloir des idées nouvelles, les novateurs de la fin de la Restauration modifièrent profondément la pratique de l'art. Par exemple, ils recherchèrent avidement les tons entiers, la vigueur des ombres, l'intensité des lumières, c'est-à-dire la puissance de la coloration, et, avec la franchise audacieuse de la brosse, une pâte grasse, énergique, épaisse. Une fois la route ouverte, ce fut à qui se précipiterait à la suite des premiers venus. La nouvelle technic réunit d'ardents prosélytes. Quelques-uns y firent fortune. Decamps surtout, parmi les peintres pittoresques, l'employa avec une habileté, une clairvoyance et un tact qui contribuèrent à le placer au rang des meilleurs artistes de ce temps. Mais on ne peut nier, en même temps, qu'elle n'ait pesé d'un poids fâcheux sur les artistes de genre dont elle a alourdi le pinceau et assombri la palette, et, en les engageant à approfondir d'une certaine manière leur

exécution, qu'elle n'ait compromis la clarté, le goût et l'esprit, qui jusqu'alors avaient semblé inhérents à la peinture française.

Le réalisme est venu plus tard embarrasser de ses grossiers arguments la marche des idées. Il n'a pas triomphé sans doute dans l'espèce de lutte qu'il a engagée; mais s'il a été impuissant à révolutionner l'art, il a déposé dans les esprits une teinte de misanthropie capable d'altérer encore les qualités distinctives des peintres de notre pays. En effet, la grâce, la souplesse, l'enjouement, la facilité ont fait place à des formules d'un tout autre ordre, et tandis que dans nos tableaux de genre la pensée est restée à peu près légère, l'aspect général est devenu morose, la touche engourdie, tantôt d'une préciosité pédante et glaciale, tantôt d'une vigueur lourde et fausse, tantôt d'un esprit de carrefour et de taverne. J'ajouterai que la tonalité, de suave et de limpide qu'elle était, s'est faite glauque, triste et maussade.

Ce qui précède n'a pas été dit dans un sens absolu, et nous comptons plus d'une exception heureuse que nous aurons soin de faire bientôt ressortir. J'ai voulu seulement établir que cette prééminence que nous nous attribuons sur les autres écoles, si elle existait, prouverait bien moins notre force que la faiblesse de nos concurrents. D'ailleurs, avouons-le, dût

notre amour-propre en souffrir un peu, elle n'existe pas. Chez les Anglais, si flegmatiques, si roides dans leurs allures et dont on a l'air de mépriser ici les peintres, nous avons nos maîtres, au moins sous le rapport de la vivacité, de l'humour, de la vraie gaieté, du naturel, de l'esprit et surtout de l'expression; les Belges ne sont pas non plus nos inférieurs, et, parmi les graves Allemands, on compte deux ou trois artistes qui savent donner à leurs petits tableaux le charme d'élégance, de vie et d'entrain, le goût et la distinction qui font presque complétement défaut aux descendants dégénérés de Lancret et de Watteau.

III

Nous ferons un choix parmi les tableaux de genre exposés cette année aux Champs-Élysées. D'abord l'examen et la description de tous les cadres de cette catégorie nous mèneraient trop loin ; ensuite le plus grand nombre étant de peu de valeur, ce sera bien placer son indulgence que de ne pas souffler mot, par exemple, des toiles de M. Compte-Calix, qui sont très-communes, de celles de M. Hamman, qui sont nulles. La belle avance, quand nous aurons dit que M. Alex. Couder, auquel on a connu dans le

MM. Compte-Calix et Hamman.

M. A. Couder.

temps un certain talent, peint assez mal aujourd'hui les légumes et les fruits et plus mal encore les figures; que les tableaux de M. Loubon sont franchement détestables, et ceux de M. Billotte profondément ennuyeux; que le *Dante victorieux rentrant à Florence après la bataille de Campaldino*, par M. Popelin, est froid, lisse et mal arrangé, et que M. Montessuy fait de la peinture dure et noire, lors même qu'il emprunte à M. van Muyden des figures entières, par exemple la petite fille à genoux dans le tableau intitulé : la *Famille en prière!* Qu'avons-nous besoin de publier que M. C. Nanteuil, un lithographe émérite, s'est étrangement trompé le matin où il s'est écrié : «Moi aussi, je suis peintre! »—A preuve : *la Charité*;—que M. Faustin Besson est maniéré, ridicule et agaçant; que MM. Brackeller et A. Lefèvre semblent s'être formés aux doctes avis de Victor Adam, ce qui ne fait pas l'éloge de leur judiciaire; que M. Leloir continue son commerce de bonshommes de bois; que les petites toiles de M. Pécrus sont des petites inutilités, tout comme celles de MM. Merle et Battanchon; que MM. Dubasty, Seigneurgens, Genod, Siégert, Léonard, Médine, Lix, Juglard et Picard peuvent se montrer du doigt et rire les uns des autres; enfin, que MM. Culverhouse, Zuber-Buhler et Grund, étant étrangers, ont droit aux plus grands égards, ce qui fait que nous ne dirons pas à

MM. Loubon et Billotte.

MM. Popelin et Montessuy.

M. C. Nanteuil.

M. F. Besson.

MM. Brackeller et A. Lefèvre.

M. Leloir.

MM. Pécrus Merle Battanchon.

Dubasty, Seigneurgens, Genod, Siégert, Léonard, Médine, Lix, Juglard, Picard, Culverhouse, Zuber-Buhler et Grund.

quel point leurs cadres nous paraissent désagréables.

Passons encore sans remarquer combien sont noirs et maigres les *Trois âges* et la *Couturière*, de M. Fauvelet, sans prendre garde que le *Jeu du tonneau* de M. Monfallet manque de gaieté, et que le *Théâtre du* XVIIIe *siècle* du même peintre est d'une perspective absurde. Ainsi, le peintre a voulu sans doute que les personnages réunis au pied des tréteaux sur lesquels Pierrot déclare sa flamme à Colombine fixassent la scène, tandis qu'au contraire plusieurs semblent regarder à deux mètres — plus ou moins,—trop à droite ou trop à gauche. Du reste, il y a peut-être là des braves gens qui ont l'habitude de se tourner vers la Champagne pour voir si la Bourgogne brûle, et l'on peut bien soupçonner le soldat installé au beau milieu de l'assistance, et le jeune homme placé derrière lui d'être affligés d'un épouvantable strabisme. D'autre part, les figures assises sur le bord d'une loge, à gauche, sont loin d'être en équilibre. Nous ne nous arrêterons pas non plus à M. Plassan, qui a mis au Salon quatre petits tableaux microscopiquement exécutés, résultat qui prouve surtout la patience de l'artiste et l'excellence de ses yeux; mais nous ferons halte devant les panneaux de M. Fichel, — non pour nous récréer, ils sont tristes comme la pluie,—mais afin de formuler une simple observation.

M. Fauvelet.

M. Montfallet.

M. Plassan.

M. Fichel.

De nos peintres, les uns crépissent leurs pauvres petites figures d'une sorte de mortier ; plus ce mortier a d'épaisseur et d'aspérités rugueuses, plus la louange de prétendus amateurs s'épanouit vive et bruyante. D'autres, précieux et délicats, s'imaginant que l'art s'est logé au bout de leur pinceau, s'appliquent laborieusement à polir leur ouvrage, si bien qu'on ne puisse y retrouver la trace la plus légère de travail. Au lieu de mortier c'est du marbre qu'ils nous donnent; l'un vaut l'autre, le poids des deux matières est le même. M. Fichel préfère le marbre.

M. Pezous. Citons le *Pot-au-feu du soldat*, le *Lavoir*, la *Cuisine au camp*, de M. Pezous. Ces tableautins sont agréables et leurs prétentions ne dépassent pas la bonne mesure.

M. Ruiperez. Les *Gardes françaises au cabaret*, de M. Ruiperez, sont mieux réussis encore et d'un goût plus relevé. La scène représente un intérieur d'auberge. Deux soldats attablés fument et causent, et une servante leur sert à boire; à gauche, un gros chien noir est couché sur le carreau ; au fond, par une porte ouverte, on aperçoit une seconde salle où sont réunis d'autres buveurs. Le fond, d'un ton ferme, d'une touche spirituelle et large, mérite surtout d'être loué.

M. Willems. *Au roi!* par M. Willems.—Une table; sur la table

une nappe; sur la nappe des assiettes, des plats, des flacons, des cristaux, etc.; autour de la table, cinq gentilshommes, debout et le verre haut. « Au roi! » disent-ils avec une loyale gravité. On voit au fond une grande cheminée où flambe un beau feu, — donc il fait froid; — sur le devant, à droite, une vaste cuve de cuivre pleine d'eau, dans laquelle quelques bouteilles nagent au frais,—donc il fait chaud. Peinture lisse, propre, soignée, époussetée, du genre marbre dont je parlais à l'instant.

La *Sonate* de M. Brillouin est un joli morceau. Un bon vieux croque-notes, penché sur un pupitre, déchiffre de son mieux, sur un violon, du Mozart ou du Beethoven. Pendant qu'il s'absorbe dans ce délassement, son chien hurle de la bonne manière; il paraît que la musique porte horriblement sur les nerfs du molosse. Ce tableau est d'un pinceau adroit et délié et, de plus, d'un ton agréable. Le *Polichinelle malade*, du même artiste, est assez bien mimé; malheureusement, la couleur est assourdie par des noirs trop opaques. M. Brillouin.

Étant donnés deux hommes qui se saluent dans une antichambre précédant une série de pièces dont la riche perspective se prolonge fort loin; un de ces hommes étant de noir habillé et l'autre ayant au bras une demoiselle attifée de satin blanc, M. Accard jure M. Accard.

ses grands dieux que cela représente *un seigneur de la cour de Louis XIII, félicitant le poëte Racan après sa présentation au roi.* Je veux bien le croire; mais alors je plains du fond du cœur l'homme noir,—l'auteur des *Bergeries,* sans doute,—d'être perché sur des jambes aussi mal fixées au corps. Si, dans cet équipage, il peut marcher et courir, il donne un fier démenti aux lois qui régissent la machine humaine.

M. Meissonier.

Le plus grand, et de beaucoup, de tous les peintres infiniment petits, c'est M. Meissonier. Ne faisant pas de tableaux lilliputiens pour imiter quelqu'un, il s'y adonne parce que cela le charme de couvrir de compositions à plusieurs personnages des surfaces qui tiendraient parfois dans le creux d'une main d'enfant. Il aime par instinct, par goût, par étude à regarder les gens avec le gros bout de la lorgnette; il est vrai dans son culte, et si des lourdauds viennent marcher dans son ombre, ce n'est pas sa faute. Pendant que les autres peignent avec des pointes d'aiguilles des marionnettes incapables de remuer leurs bras et leurs jambes en fil d'archal, ses figures de deux ou trois centimètres, — de six ou sept au plus, — ont une finesse dans la physionomie, une carrure dans l'attitude, une solidité dans le dessin, et dans la peinture une largeur qui les font paraître hautes et agissantes comme des personnes naturelles.

D'un autre côté, il y a beaucoup d'homogénéité dans ses tableaux. Voilà bien la lumière de ces ombres, les ombres de ces lumières. Cet habit est effectivement celui de l'homme qui s'en est vêtu, et il n'a été usé et avachi par aucun autre ; cela se voit aux entournures, à un certain flottement des basques, aux plis qui balafrent le dos. On peut faire une remarque analogue à propos de la culotte, de la veste, de la perruque et des souliers à boucles d'argent. De telle sorte que toutes les pièces, allant parfaitement ensemble, ont été prises dans la garde-robe de celui qui les porte, et non décrochées d'une friperie ou d'un magasin de théâtre.

M. Meissonier a exposé cinq tableaux : un *Maréchal ferrant,*—précieux bijou dans les dimensions d'un dessus de tabatière ;—un *Musicien,*—flûtant debout à un pupitre et battant la mesure du pied ; panneau très-séduisant ;—*Portrait de M. L. Fould* ;—le riche amateur est dans son cabinet, entouré d'objets d'art et de haute curiosité ; tableau à remettre sur le chevalet pour gratter et reprendre la tête et les mains, et en même temps pour revoir l'effet général qui a quelques duretés ;—*Portrait de Mme H. T.,*—bien peint et bien composé; cependant un supplément de limpidité ne gâterait pas ce gracieux visage.—Enfin, *Peintre dans un atelier,* variante d'un sujet souvent

traité par l'artiste ; toile capitale, — dix centimètres carrés ! — d'un grand esprit, d'une rare délicatesse.

M. Vetter. Parlons un peu de M. Vetter. Voici d'abord la *Déclaration*. Un raffiné du temps de Louis XIII en conte à une jeune femme. Malepeste ! gentil muguet, que ne visez-vous un objet plus digne d'une galante entreprise ? Vous endossez la belle veste de soie groseille, vous passez les belles chausses froncées, congruentes à ladite veste, vous cambrez la jambe avec une grâce de circonstance, vous répandez une odeur conditionnée au jasmin et à la bergamote, et, paré comme pour aller en cour, accommodé au dernier goût, vous poussez votre pointe auprès d'une laideron ! Fi ! que cela est de mauvaise grâce ! fi ! la macaque ! fi ! fi ! l'amoureux ridicule. Parbleu ! si la princesse n'est point avenante, le jeune homme ne laisse pas que d'avoir bon air. Il a bien des pieds de rustre et les genoux patauds, mais, mon Dieu, la belle veste et les belles chausses de soie groseille ! Le fait est que ces nippes sont merveilleusement peintes, et que la laideron porte une jupe de satin blanc ragoûtante à voir.

L'autre tableau de M. Vetter représente Bernard de Palissy devant son fourneau à moitié éteint. Nouvelles combinaisons, nouvel insuccès ! Aussi, les mains jointes, le corps affaissé, le céramiste lève-t-il vers le ciel un regard douloureux. Çà et là gisent des

fragments d'aiguières, de drageoirs brisés par le feu. Des commères avec leurs enfants, des voisins en tabliers de cuir et les manches retroussées, des passants en robes de docteur, en pourpoints tailladés se sont groupés au second plan. Contemplant l'artiste accablé au milieu de son atelier délabré, ils échangent silencieusement quelques signes ou bien quelques paroles à voix couverte, et un plat historié de couleuvres et de poissons, mais écorné et fêlé, passe de main en main. On le voit, voisins, commères et passants estiment le pauvre potier bien et dûment atteint de folie.

Ce tableau a été acheté 25,000 francs par la commission de la loterie. Le sujet est assez bien choisi, la disposition générale n'est pas dépourvue d'intelligence; mais je crois que pour une aussi grosse somme on eût pu acquérir une œuvre offrant moins le flanc à la critique, et que 2,000 francs eussent raisonnablement payé le peu de talent que l'artiste a déployé sur ces futiles poupées de carton ni bien dessinées, ni bien peintes, d'une exécution machinale, d'une couleur de convention, d'un effet contestable. Tout bien expertisé, j'aime mieux la veste et les chausses du raffiné de tout à l'heure.

Mais combien j'aime mieux encore les petites toiles de M. Alfred Stevens ! Quel parfum de bonne compa- M. A. Stevens.

gnie et d'élégance naturelle, quelle douce intimité dans ces cadres charmants qui répondent également aux conditions de l'art, de l'esprit et de la grâce ! A la bonne heure ! M. Stevens place l'intérêt de ses œuvres ailleurs que dans un chiffon de soie, de satin ou de velours. Ce n'est pas qu'il soit ignorant des subtilités du métier et que son pinceau le cède à quelque autre quand il s'agit de broder un châle, de capitonner un divan, de lustrer une robe, de bouillonner le tulle, de gaufrer la tarlatane ; mais l'artiste croit qu'il est préférable d'attirer les regards sur une expression, un geste, une idée que sur un détail, fût-il peint avec le microscope de M. Willems ou de M. Plassan. Dans ses petites scènes, il se montre franc, simple et nullement emprunté. Ne cherchant pas à peindre les passions, les ridicules et les vices de la comédie humaine, il n'est ni sarcastique ni railleur. Un intérieur confortable, mais sans étalage pompeux d'étoffes et de tentures qui vous ébouriffe, une jeune femme blonde, pâle, un peu frêle, d'une parfaite distinction, et un bouquet, voilà la décoration, le personnage et l'accessoire de la pièce ; puis, si l'auteur a besoin de faire intervenir un autre être animé, c'est un cher poupon qui s'attache avec avidité au sein de sa mère.

M. Stevens expose cinq toiles qui ne sortent pas de ce cercle familier. C'est la *Nouvelle :*—La jolie blonde

est en robe de mousseline blanche, sans autres falbalas que trois ou quatre étages de larges volants. Elle lit une lettre. A une nuance fugitive de satisfaction répandue sur les traits de la jeune fille, on devine que la nouvelle n'est pas affligeante.—C'est un *Fâcheux* : —Cette fois, elle est en robe de soie noire, unie ; elle s'est assise à un bureau pour écrire une lettre. Quelle lettre ? La réponse à celle de tantôt. Tout à coup, un fâcheux ouvre la porte de l'appartement ; surprise et troublée, elle se lève, et, les mains derrière le dos, froisse vivement le billet commencé.—C'est le *Bouquet :* — Elle a drapé sur ses fines épaules, avec une élégance tout aristocratique, un superbe châle jaune, pur cachemire ; sa robe est de velours feuille-morte et son chapeau vient de chez la meilleure faiseuse ; elle passe ses gants de Suède : madame va sortir.—La jolie jeune fille de tout à l'heure est maintenant une belle jeune femme.—Mais avant, elle lance à la glace un suprême coup d'œil et caresse d'un dernier regard un beau bouquet déposé sur le marbre blanc d'une console rococo à feuillages d'or.—C'est une *Mère :*—Madame est rentrée. Elle a jeté son châle sur un meuble, et vite, dégrafant son corsage, elle calme l'impatience de son amour de bébé.—Enfin, c'est une *Veuve :*—Hélas ! oui, déjà veuve ! Étendue sur un canapé de velours incarnat, elle réfléchit gravement

sur un bouquet placé près d'elle. Cependant un imperceptible sourire rassérène ce charmant visage, un peu triste encore. Allons, le chapitre des regrets sera bientôt épuisé, et nous ne tarderons pas à reléguer au fond d'un tiroir obscur cette robe de crêpe noir, inutile témoignage d'une douleur qui s'éteint dans l'aurore d'une tendresse nouvelle.

Ces tableaux, entre lesquels j'ai prétendu rencontrer une relation qui n'est peut-être qu'imaginaire, sont fort gracieux. La peinture en est aimable, facile et bien appropriée aux sujets. Les fonds sont d'un ton léger, les étoffes d'une exécution délicate et large, les têtes et les mains d'une grande élégance, et la couleur se montre, à propos, ferme ou transparente. Les carnations, néanmoins, manquent parfois de santé et de fraîcheur ; la tête de la *Veuve* n'est pas correctement construite ; le cou de cette jolie consolée demanderait aussi à être revu, corrigé et légèrement augmenté ; la robe de la *Mère* paraît un peu fripée, et le peintre, en cernant ses contours d'un trait sombre, attriste l'aspect de tableaux qui, malgré ces réserves, sont extrêmement charmants.—M. Stevens est Belge.

M. Van Muyden.

M. van Muyden est Suisse. Choisissant ses sujets dans un monde plus humble que M. Stevens, il vit tout bonnement en compagnie de paysans, de paysannes,

d'enfants et de moines italiens. Mais lui aussi tient le pinceau en homme d'infiniment d'esprit. *Cache-cache :* Deux enfants se cherchent et s'évitent autour de la chaise de leur maman qui tricote.—*Moine en prière :* Le bon père, sec et chétif, est à genoux sur les dalles d'une église ; au second plan, à droite, des jeunes filles sont assises sur les marches d'un confessionnal. – *Capucins dans leur intérieur :* Ils sont deux ; l'un met en peloton le fil que l'autre tient en écheveau sur ses mains écartées ; auprès des cénobites une chaise et un panier à ouvrage—de femme ;—au fond, accroché à la muraille blanchie à la chaux, un crucifix ; à droite, un réchaud ; à gauche, une couchette ; dans les environs, un chat faisant son ron-ron tout en clignant ses yeux obliques.—Les *Délices de la maternité :* Une mère penchée sur son cher nouveau-né lui sourit avec une ineffable tendresse.—*Famille italienne en voyage :* Les voilà partis, tous trois juchés sur le même âne, la femme devant, l'homme derrière, l'enfant dans les bras de la femme ; l'ânon gambade à gauche ; à droite galope le chien, qui tire une langue longue d'une aune, rouge comme un ruban écarlate.

La couleur de ces petits tableaux est douce, fine et légère, – généralement grise, toutefois, et roussâtre et molle ; le dessin a bonne tournure,—mais avec de ci de

là quelques incorrections ; le travail est facile, libre, distingué, réjouissant, — néanmoins lâche par endroits, et telle jambe, telle main paraissent comme effacées. Quant à la physionomie des figures, elle est des plus expressives, et le peintre connaît à merveille l'art, bien moins répandu qu'on ne le suppose, de faire accorder le sourire des lèvres avec celui du regard.

IV

M. Penguilly-L'Haridon.

Les trois tableaux de M. Penguilly-L'Haridon : *Mort de Judas, saint Jérôme* et *les Rochers du Grand-Paon* (île de Bréhat) semblent extraits du même bloc de porphyre. D'ailleurs, après les avoir taillés, burinés, ciselés avec la dernière précision, le peintre les a lavés et balayés en homme qui apprécie comme il convient les avantages d'une toilette propre et tirée à quatre épingles. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a quelque vingt ans, M. Penguilly a illustré un *La Bruyère* d'une manière fort estimable.

M. Biard.

Après une longue excursion en Amérique, M. Biard nous est revenu rapportant un bagage de dix toiles exotiques. M. Biard a fait beaucoup rire dans le temps. Il avait le monopole des charges peintes, et Dieu sait la joie qu'excitaient au Salon ses excentri-

cités plus grotesques que spirituelles, et, du reste, médiocrement exécutées !

M. Biard a exposé cette année des nègres, des esclaves, des métis et des forêts vierges. A tout cela, le public ne paraît guère vouloir prendre garde. Il y a cependant un *Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier sur la côte d'Afrique* qui a droit à quelque attention. Il s'échappe de cet entre-pont, où l'on entasse les moricauds à l'instar de harengs dans une caque, une odeur *sui generis* qui vous prend à la gorge et vous fait tousser. Cette toile, après tout, est d'une mise en scène intéressante.

M. Moyse.

Le tableau intitulé : *la Synagogue pendant la lecture de la loi,* par M. Moyse, n'est pas mauvais. C'est lourd, c'est noir, c'est pâteux ; n'importe, les types de tous ces fils d'Israël sont solidement exprimés, et la composition est agencée avec une certaine adresse.

M. Soyer.

Il a bonne mine, cet excellent curé qui fait la leçon du catéchisme à toute une nichée de petites filles, les unes interdites, les autres rieuses et délurées, celles-ci fraîches comme des roses, celles-là rouges comme des grenades. Il y a bien un peu d'embarras et de lourdeur dans la touche, trop de noir et de brun dans la coloration ; mais, en revanche, tous ces gentils personnages ont beaucoup de naturel. M. Soyer, l'auteur de la toile, a mis au Salon deux autres ta-

bleautins—*la Bénédiction de l'eau* et *le Pain bénit,* —qui méritent également une mention honorable.

M. Hue. M. Hue a exposé une *Manon Lescaut* dont il n'y a pas lieu de le féliciter ; M. de Bergue un *Rembrandt peignant son tableau de la leçon d'anatomie* où l'on trouve du bon, du médiocre et du pire ; M. Appert un *Sedaine, tailleur de pierres,* que des critiques ont beaucoup vanté, et que nous proclamerions, comme nos confrères, un excellent tableau, s'il était mieux peint, mieux coloré et surtout mieux dessiné ; M. E. Perrin, *l'Allée des Dames, souvenir de Plombières ;— fin de la messe célébrée en présence de S. M. l'empereur, le dimanche 4 juillet* 1858.—Travail d'esprit, d'éclat, d'animation, de touches pimpantes et verveuses. M. Landelle a mis au Salon la *Visite de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice à la manufacture des glaces de Saint-Gobain,* tableau fin et gracieux, toutefois d'un ton triste et sourd ; M. Verschuur, *le Retour du marché, le Relais, Une écurie* où l'on salue au passage des réminiscences de Wouvermans,—par exemple, le cheval gris pommelé et la localité ardoisée qu'affectionnait le précieux hollandais,—mais que déparent quelques personnages sans tournure et sans grâce ; M. Dargelas, deux petits tableaux : la *Dispute,* et la *Glissade sur la place de Sarcelles,*—qui sont assez bien ;—M. Philippoteaux,

M. de Bergue.
M. Appert.
M. E. Perrin.
M. Landelle.
M. Verschuur.
M. Dargelas.
M. Philippoteaux.

les *Religieuses à la chapelle*—qui sont très-bien;—
M. Reynaud, les *Deux jeunes filles des Abruzzes*— M. Reynaud.
qui sont parfaitement bien;—enfin, M. Verlat une M. Verlat.
grande machine qu'il intitule : *Au loup!*—et que je ne crois que brutale. Les *Deux jeunes filles des Abruzzes* sont en effet fort remarquables. Se tenant par les mains, la tête au vent, le pas rhythmé, la démarche en cadence, elles descendent un chemin rapide et poussiéreux, chantant à gorge déployée quelque joyeux refrain. La jolie désinvolture, le bel entrain! Et tout cela est très-personnel, ne procédant que de M. Reynaud—et de la nature. Les *Abruzziens à Naples*, les *Lazzaroni à Naples*, du même peintre, ont beaucoup de bonnes qualités. Je leur préfère cependant les *Deux jeunes filles des Abruzzes*.

Ce n'est pas M. Caraud qui souffrirait qu'un peu de M. Caraud.
poussière se logeât au fond du plus petit recoin de ses tableaux. Parlez-moi du plumeau de M. Caraud! Et comme il frotte les meubles, M. Caraud, comme il vernit les souliers! comme il astique le cuivre et lustre l'acier! Aussi, voyez, pas une tache, pas une souillure, pas une ternissure!—Je ne dis pas que l'artiste soit sans talent; mais tenez pour certain que le jour où son pinceau moins rangé s'en ira laissant derrière lui quelques traces de désordre, il en aura plus encore. La *Prise d'habit de mademoiselle de La*

Vallière, la *Prière*, la *Convalescence* et la *Chaise à porteurs* forment le lot de M. Caraud au Salon de cette année.

M. Lazerges.

M. Lazerges est un homme de mérite. Il sait peindre, il sait dessiner, il compose avec goût, sa couleur n'est pas déplaisante, il a le sentiment de la distinction, et malgré tout cela le public lui tient rigueur et le connaît à peine. Les tableaux qu'il a mis à cette exposition, quoique remarquables en plus d'un point, ne réussiront pas, je le crains, à briser la glace. La toile des *Kabyles moissonnant dans la plaine de la Mitidja* n'est pourtant pas ordinaire. On y compte, il est vrai, deux ou trois paires d'épaules trop larges, et quelques jambes trop courtes et trop menues; mais aussi on voit là plus d'une figure peinte en toute franchise, éclairée par un vrai soleil d'Afrique. Au deuxième plan, un homme qui boit à une cruche, entre autres, est très-beau. Et puis, ne dirait-on pas qu'il règne une harmonie biblique sur la composition? Et sur la vaste plaine, ceinte au loin par la ligne azurée de l'Atlas, ne semble-t-il pas que Booz va s'avancer, séparant les ondes d'épis dorés, jusqu'au milieu des ouvriers diligents?

J'aime moins la *Danse des Aïssaouas*. « Les membres de cette secte, dit le livret, fondée par Sid-Aïssa, se livrent à toutes sortes de danses, et d'exercices

bizarres, quelquefois repoussants. Arrivés à un état d'exaltation extrême, ils ont la faculté de pouvoir manger des serpents, des scorpions, des charbons ardents et des entrailles d'animaux vivants. » Le peintre a esquissé des attitudes désordonnées, il a représenté des hommes qui bondissent comme des bêtes fauves, qui marchent sur des lames de sabre, ou se tordent dans des convulsions horribles, et il a, dit-on, rendu la scène avec une exactitude irréprochable, dans tous ses détails atroces. Ah ! je conviens que, si au lieu du calme méthodique qui a bien mis chaque chose à sa place dans ce drame barbare, j'y voyais la moindre trace d'une brosse passionnée, mon imagination aurait pu en être saisie. Mais telle qu'elle est exécutée, il s'en faut que l'effroyable frénésie des Aïssaouas me remplise d'épouvante. Pour représenter, comme l'a fait M. Lazerges, la danse des illuminés arabes, il faut beaucoup de talent ; pour la rendre avec sa poésie féroce et exaspérée, un peu de génie eût été nécessaire.

M. H. Baron.

Quittant ces convulsionnaires sinistres pour un spectacle plus attrayant, on ne saurait mieux faire que de s'accouder un instant devant le cadre de M. Henri Baron : *Retour de chasse au château de Nointel.* Voilà au moins un peintre qui prend les choses par leur riant côté. Avec lui pas de drame, pas

de passions éplorées ou tragiques : la vie n'est qu'un rouleau d'anecdotes que dévide le plaisir. Il aime la jeunesse avec ses étourderies, ses galants caprices, ses désirs et sa joie facile ; il ne connaît qu'un soleil, celui qui joue, sans les brûler, avec le satin, les rubans, le gazon et les fleurs, et dont chaque rayon détache un trait vif et spirituel. C'est, il est vrai, un printemps d'opéra qui pose dans son imagination ; mais, parfois, il n'est pas mal qu'il en soit ainsi, et Watteau, après tout, s'est assez bien trouvé de n'avoir connu que celui-là. Prenons donc M. H. Baron pour un artiste fort aimable. Sa couleur affecte souvent des éclats un peu durs, des lumières un peu lourdes, son pinceau n'a pas la touche infailliblement légère, c'est-à-dire que l'auteur du *Retour de chasse* ne possède ni la limpidité de coloris, ni la fluidité d'exécution du peintre des *Fêtes galantes ;* mais d'humeur franche, d'une bonne et communicative gaieté, l'esprit bien présent, il laisse entrevoir des perspectives heureuses qui font sourire l'esprit et l'invitent à penser à l'amour.

Cependant, pour le *Retour de chasse,* le peintre est entré plus avant que par le passé dans la réalité ; il a quitté Venise et Florence, Carpaccio et Boccace, ne demandant plus à la fantaisie que quelques fleurs de grâce et d'élégance, et l'on ne voit pas qu'il ait moins

réussi qu'autrefois. Au contraire. La composition nous montre, sur le perron du château de Nointel, une société distinguée attendant, à l'ombre d'une vaste *veranda*, l'arrivée des chasseurs. C'est un tableau de famille ; chaque personnage est un portrait. L'ombre que projette la *veranda* est de la plus fine qualité ; le soleil paillète de tons joyeux la robe à bandes rosées de la dame qui descend les degrés du perron, une ombrelle à la main ; l'enfant qui donne à boire à un grand chien, sur le devant du cadre, est joli ; enfin, pour mieux dire, femmes jeunes et âgées, robes de toutes nuances, domestiques de l'un et l'autre sexe, bébés grands et petits, chiens, piqueurs, gentilshommes, gibier, tout, — hormis le paysage, — est charmant, d'une ingénieuse disposition, d'un travail galant, souple, amusant.

M. Henri Baron a un homonyme qui ternit l'éclat du nom. M. Stéphane Baron a peint une *Marguerite au jardin :* « partie de décoration d'un salon, » dit le livret. Pauvre salon ! Il a exposé en outre un *Rêve d'amour* et *les Délaissées*.—Triste ! triste ! triste ! M. S. Baron.

V

M. Grellet. Je prends la parole pour un fait personnel.

Un jour, au Salon, j'allais d'un cadre à l'autre, l'œil quêteur et le calepin ouvert. Un petit tableau représentant l'attaque du bastion central, à Sébastopol, m'arrêta et je pris une note. En ce moment, un jeune frère des Écoles chrétiennes s'approcha, et, après une révérence : « Peut-être, dit-il, allez-vous faire un compte rendu du Salon ? — J'y pense, en effet.—C'est moi qui suis l'auteur de la toile que vous examinez.—Ah !—Et j'ai là, dans la galerie prochaine, un tableau où j'ai figuré la mort de notre vénérable de La Salle. Je vous serai obligé de lui donner, en passant, un peu de votre attention.—Je n'aurai garde d'y manquer. »—Le jeune frère s'éloigna. L'*Attaque du bastion central* n'est vraiment pas mal. Nous trouvons bien, au milieu de la bagarre, un général ou un colonel dont les jambes et les bras jurent un peu avec le torse;—pardonnez-moi, cher frère, mais je ne vous ai pas dit que je célerais vos petits défauts, — en outre, la toile est d'une couleur grise et fade ; mais, par contre, la composition a du mouvement, et ces bons petits soldats montent à l'assaut avec vaillance.

Cependant le tableau représentant la *Mort du vénérable J. B. de La Salle* est plus intéressant, mieux ordonné. L'aspect en est simple et touchant; les personnages qui entourent la couche funèbre expriment pieusement leur affliction, la couleur n'est pas sans avoir de la tenue, et, à part quelques peccadilles de dessin et d'exécution, l'œuvre est digne d'éloges.— Vous le voyez, cher frère, je me souviens de notre rencontre de l'autre jour.—Il ne faut pas oublier que ces deux toiles sont inscrites au catalogue sous le nom de M. Grellet.

Si le talent de M. Édouard Frère n'est pas des plus forts, il y aurait injustice à le ranger parmi les plus faibles. Il occupe un milieu honnête qui le soutient à la hauteur d'un grand nombre d'intelligences, lui assurant ainsi les avantages d'une popularité honorable. Au fait, la *Grande bataille* a de l'animation et de l'esprit. Un jour d'hiver, les gamins d'une petite ville se sont rencontrés au sortir de l'école, sur la grande place, devant l'église; partagés en deux bandes à peu près égales, ils se livrent un combat acharné, se *garochant*, — comme on dit au pays vendéen, — des boules de neige. Les projectiles se croisent, l'un n'attendant pas l'autre, arrivent souvent à leur but et couvrent les victimes d'une poussière blanche et glacée. De là des cris, des éclats de joie, des mouve- M. E. Frère

ments de colère, des gestes menaçants, et, conséquemment, un redoublement d'efforts des deux côtés. Le peintre a très-ingénument varié les attitudes et les expressions de ses petits combattants. Je dirai mieux, si Wilkie, sans rien changer à la composition, avait pu la toucher seulement du bout de son pinceau malicieux et léger, la *Grande bataille* serait bien près d'être un chef-d'œuvre. Malheureusement Wilkie n'a pas légué son secret à M. Éd. Frère, et voilà un tableau gâté par la densité de la pâte et la lourdeur de la brosse. Les autres toiles de M. Éd. Frère, la *Petite école*, un *Intérieur au Pollet*, et l'*Asile pour la vieillesse à Écouen* ont tous les défauts, mais non toutes les qualités de la *Grande bataille*. Néanmoins, l'*Asile* est un cadre intéressant, d'un effet juste et naïf.

M. G. Chassevent.

J'ai parlé de M. Gustave Chassevent à propos d'un *Christ au jardin des Oliviers*, toile d'un bon sentiment religieux. Nous retrouvons le peintre employant aussi heureusement le mode familier. La figure de la *Ménagère* a de la naïveté ; elle est bien peinte et d'une couleur solide, ainsi que tous les accessoires qui l'entourent. M. Charles Chassevent, frère du précédent, a bien son mérite, lui aussi. On dirait que ses deux tableautins, la *Caresse* et *Marguerite*, ont passé sur le chevalet de Diaz. Dans *Marguerite* surtout, la lumière est franche et large.

M. C. Chassevent.

Au couvent il y a temps pour tout : pour la prière, le jeûne, la discipline, le travail, les aumônes, voire le jeu de boules. M. Gide, du moins, nous représente des capucins — ou des franciscains — se disputant boules en main, avec une gravité monacale, le prix de l'adresse et du bien-jouer. La *Récréation au couvent* est d'un effet piquant; le soleil éclaire d'une lumière propice et d'un reflet bienveillant les délassements du cloître. Les types ont de la variété, les poses de la précision, la couleur est généralement bonne. — Encore un couvent, mais de nonnes, cette fois. Lesueur fait le portrait d'une religieuse qui, du haut de sa chaire en bois sculpté, rappelle, par le visage et l'attitude, les madones des peintres de la fin du xve siècle. M. Gide fera bien de se précautionner contre la tendance qu'aurait sa couleur de tomber dans les tons opaques. M. Gide.

Le tableau de M. Decaen, le *Maréchal Randon recevant la soumission des tribus de la grande Kabylie,* est traité en esquisse, mais souvent avec habileté et bonheur. Le groupe des Arabes qui fait face au maréchal est surtout d'une riche couleur et d'une interprétation spirituelle. M. Decaen.

Le talent de M. Hillemacher a beaucoup d'heureuses qualités. La couleur est agréable, la pantomime claire, la peinture grasse, le pinceau exercé, et les M. Hillemacher.

sujets que choisit d'habitude l'artiste, d'un intérêt un peu bourgeois peut-être, sont toujours présentés avec bonhomie. Le *James Watt* est bien, de même que le *Jean Guttemberg*.

M. Casey. Citons l'*Abreuvoir au bord du Thermodon*, par M. Casey, qui paraît tout préoccupé de Rubens, ce qui n'est pas un crime; les intéressants tableaux ethnographiques de M. Delamarre; un joli *Intérieur rustique* de Mlle Hautier; une composition de M. de Pinelli : *Après l'assassinat de Riccio*, qui n'est pas haïssable; les *Chevaux russes allant à l'abreuvoir*, scène mouvementée, chaude et d'un grand effet, par M. von Thoren, et quatre ou cinq cadres de M. Lobbedez, où il y a du talent, du sentiment et la recherche de la poésie de M. Breton.—L'*Enterrement dans les Flandres* est d'une vérité sincère. La scène se passe en plein champ, à la tombée du jour. Un cultivateur, appuyé sur ses chevaux de labour, regarde le funèbre cortége qui serpente au deuxième plan.

M. Delamarre. Mlle Hautier. M. de Pinelli. M. von Thoren. M. Lobbedez.

Mme Doux. Rappelons aussi deux ou trois petites toiles naïves de Mme Doux; les basses-cours aux tons flamboyants de M. Couturier; un sujet intime de M. Leroux, la *Lettre de l'armée*, tableau émouvant comme un drame de Berquin et d'une peinture aussi barbouillée; les tableaux de M. Valério qui ne sont pas à laisser en oubli, d'une pratique mince et aigre toutefois, d'une

MM. Couturier et Leroux. M. Valério.

couleur rappelant la palette agréablement fausse de M. Vetter; et le *Barbier-chirurgien du* XVIe *siècle*, par M. Ulysse, rempli de tons qui se chamaillent sans espoir de s'accorder jamais.—Les trousses de l'homme qui se fait tirer une palette de sang sont jaune-serin, avec crevés bleu-lapis; le costume d'un gentilhomme qui est tout proche est vert-de-gris *agrémenté* de bleu-perruquier, et tout cela n'est-il pas le comble de l'inharmonie la plus glapissante?—J'en veux moins aux *Lansquenets* du même M. Ulysse. M. Ulysse.

Mentionnons rapidement la *Galerie d'Apollon* et le *Grand salon carré*, de M. Castiglione, intérieurs réjouissants par une foule de détails assez bien touchés; l'*Enfant volé*, par M. Schlesinger, tableau qui aura beaucoup de succès parmi les bourgeois, et même un peu chez les peintres; les *Gitanos du Monte-Sagrado* et les *Bohémiens en voyage*, de M. Zo.—Paysage lourd, rochers et terrains au gratin, figures de pain bis; cependant, du mouvement et du caractère. M. Zo a également exposé un *Portrait d'ami* d'un caractère parfaitement ridicule. M. Castiglione. M. Schlesinger. M. Zo.

Enfin, notons *Attila faisant massacrer des prisonniers*, effet renouvelé, par M. Tabar, de Salvator Rosa, de Guignet et de Decamps; *une Muraille turque à Alger*, imitée, par M. Delamain, de M. Fromentin; l'*Exécution d'une juive au Maroc* et *Mariée juive* M. Tabar. MM. Delamain et Dehodencq.

à Tanger, tableaux de M. Dehodencq, confus et embrouillés, mais chaleureux et mouvementés dans le goût de M. Delacroix; *Henri VIII recevant du Parlement le titre de chef suprême de la religion anglicane,* où M. Debon a dépensé un talent, qui n'est pas sans grandeur, à faire revivre la dernière manière de Gros, la moins bonne assurément qu'ait employée l'auteur des *Pestiférés de Jaffa;* et le projet de frise —*Cortége pontifical,* — avec lequel M. Coubertin a cru peut-être donner un pendant aux peintures de Saint-Germain-des-Prés, de M. Flandrin, ce qui serait d'une ambition démesurée chez un artiste dont la peinture est si maigrelette. Toutefois, le cortége est remarquable par l'air de majesté qu'ont toujours ces processions de figures aussitôt qu'elles dessinent une silhouette un peu vigoureuse sur un fond uni et monochrome. M. Coubertin a mis, en outre, au Salon un *Vendredi-Saint à Palerme.*

M. Debon.

M. Coubertin.

VI

M. Heilbuth a fait un tableau intéressant sur ce thème : *Le chevalier Ulric de Hutten, couronné à Augsbourg, sous l'empereur Maximilien, en* 1519. Ce Hutten était poëte, orateur, théologien et par-dessus tout grand aventurier. Animé d'une haine violente

M. Heilbuth.

contre la cour de Rome, il s'unit à Luther dans ses projets de réforme. M. Heilbuth a placé Hutten de profil, au centre de la composition, et ployant le genou devant une jeune fille qui décore son front du laurier d'or. A côté de la jeune fille paraît un personnage imposant : c'est l'empereur. A droite, on remarque un groupe de musiciens ; au fond, la foule des assistants et des seigneurs, auxquels se sont mêlés, je crois, des bourgeois et même quelques manants,—et, entre les piliers des arcades, les pignons déchiquetés de la ville. Dans le coin, à droite, tout à fait au premier plan, se carre un hallebardier au torse large et cambré, aux jambes nerveuses et arquées. Ce tableau n'est qu'une évocation des types bizarres, des costumes tailladés et lambrequinés de la Germanie au commencement du XVIe siècle; aussi Holbein et Albert Durer aidant, M. Heilbuth s'est-il assez bien tiré d'affaire. Le poëte, toutefois, et la jeune fille pèchent sous le rapport du caractère et le hallebardier de droite a une importance outrecuidante.

Les autres tableaux de M. Heilbuth, au Salon, sont : l'*Auto-da-fé*.—Une jeune femme jette au feu, une à une, des lettres d'amour,—dépit, abandon, jalousie, infidélité peut-être — Peinture médiocre. —Le *Mont-de-Piété*.— La lithographie de ce sujet aura un grand débit ; la toile n'est pas, du reste, sans valeur. —

Souvenir d'Italie. — Un vieux moine sur une route poudreuse, un parapluie fermé à la main; esquisse spirituelle.

M. Comte. Un décor d'opéra ayant été fourni à M. Comte, l'artiste a disposé les acteurs de la pièce et les comparses d'une coulisse à l'autre, sur les *praticables*, le long des *portants*, des *fermes*, et de la *toile de fond*. Ceci représente *Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII, le 17 juillet* 1429. Nous sommes dans le chœur de la basilique de Reims, ayant en face la perspective du transsept, que termine une énorme rosace, bariolée comme un kaléidéoscope. Les tentures, le velours, le brocart, les crépines, les torsades, les tapis foisonnent de tous côtés. Le matériel du théâtre remis à neuf pour la fête est là au grand complet. On voit, à gauche, l'autel, le prélat officiant, le roi, les sires de La Trémouille et de Beaumanoir, le duc d'Alençon, le comte de Clermont, l'abbé de Cluny, des seigneurs et un clergé en chapes resplendissantes de broderies relevées en bosse. Le roi descend les degrés de l'autel, et Jeanne d'Arc, appuyée sur sa glorieuse oriflamme, s'agenouille devant celui qui lui doit sa couronne. A droite, s'élève le trône, flanqué de deux armures, chacune contenant, dit-on, un homme haut gradé dans le corps des archers. Au fond, dans les stalles du chœur, sont assis des cardinaux, des évêques, des abbés mitrés et cros-

sés; et au-dessus paraît une tribune où fourmillent des dames de pique, des rois de trèfle et des valets de cœur, — je veux dire des princesses, des gentilshommes et des pages.

Il y a beaucoup trop d'archéologie et de clinquant dans tout cela ; la composition succombe sous le poids de tant de bibelots de bric-à-brac; sollicité par ces ors, ces pierreries, ces cuirasses et ces broderies qui scintillent de tous côtés, l'œil ne sait sur quel point s'arrêter pour trouver un peu de repos. M. Comte a bien pu dépenser des instants précieux à retrouver la coupe de cottes, de chaperons, de *mahoitres*, de *henins*, mais nul ne lui en saura gré, parce qu'il les eût mieux employés à poursuivre son travail dans la manière des cardinaux, des évêques et des abbés du chœur. D'un grand caractère, posés avec noblesse, drapés de beaux plis dans leurs robes écarlates ou dans leurs chapes dorées, ces personnages sont fort bien, et il est infiniment regrettable que l'artiste, négligeant partout ailleurs la recherche de la nature, la variété des tons et des types, et aussi l'ensemble et l'effet général, ait sacrifié son œuvre au souci mesquin de ressusciter un dais, un fauteuil, une boucle de ceinturon, que sais-je? un pommeau d'épée dont nous n'avions que faire.

M. Comte a donné, dans plusieurs tableaux pré-

cédemment exposés, des preuves d'un talent sérieux et plein de consistance; la file des cardinaux et des prélats qui occupe le second plan de celui-ci, montre encore un grand goût artistique; espérons qu'il mettra résolûment sous clef l'archéologie de savantasse dans laquelle il se noie aujourd'hui, et qu'il nous reviendra avec des œuvres solides par la pensée autant que par l'exécution, comme il est capable d'en faire, comme son maître, M. Robert Fleury, en a beaucoup produit.

M. L. Bailly. *Abélard au concile de Sens,* par M. Léon Bailly, offre une archéologie tournant à l'imagerie pure. Ce cadre ne saurait donc être de notre ressort. Il faut le renvoyer à Épinal.

M. J. Tissot. M. J. Tissot.—Encore un artiste de talent qui se barbouille mal à propos d'archéologie, avec cette circonstance éminemment aggravante, qu'il marche tout simplement dans les souliers de M. Leys, qui, déjà, n'étaient pas neufs. Il est vrai que M. Tissot ainsi chaussé va d'un bon pas et que sa réputation est faite. Le drame de Gœthe l'a inspiré cette année jusqu'à concurrence de trois compositions : *Rencontre de Faust et de Marguerite, Faust et Marguerite au jardin, Marguerite à l'office.* Éloignant désormais tout reproche de pastiche, il faut reconnaître que ces tableaux sont très-intéressants, remplis de singularités

bizarres, de choses étranges, curieuses comme des joujoux de Nuremberg, de citadins solennels, de graves bourgeoises sorties de leurs arrière-boutiques, de bijoux épais, de missels énormes, de toits en escaliers, de fenêtres à mailles de plomb, de gargouilles grimaçantes, de bons vêtements faits de forte laine, et de types comme on en rencontre seulement dans les planches en bois d'Albert Durer, — ou dans les peintures de M. Leys. Le meilleur des trois tableaux est celui de *Marguerite à l'office*. L'expression en est vigoureusement écrite; la jeune fille a beaucoup d'affaissement dans la pose, et sur son visage se lisent sans peine les tourments de son cœur. Les deux autres toiles offrent des fautes de dessin tout à fait impardonnables. De ce côté, la tête de Marguerite n'est pas en ensemble et porte mal sur les épaules; de cet autre, Faust laisse pendre un bras d'un quart trop long, ou bien est assis, mettant en avant des jambes abominables, qui commencent on ne sait où.

Pendant l'office offre le même caractère de coloration, de types et d'ajustements que les tableaux précédents.

Le petit panneau : *Voie des fleurs, voie des pleurs*, est une panathénée macabre d'une physionomie burlesque et fantastique, comme en ont fait quelquefois les artistes du moyen âge. Escortée de deux *cornemu-*

seux, la Mort ouvre la marche ; pour tromper les ennuis de la route, elle fait grincer une vielle sous ses doigts, et la foule des amoureux, des débauchés, des soudards, des cacochymes et des ivrognes la suit, s'embrassant, chantant, blasphémant, béquillant et titubant. Cette procession funèbre, fermée également par la Mort vêtue d'un cercueil,—*ultima ratio*, —se détache en vigueur sur un fond très-clair.

On ne peut pas le nier, les tableaux de M. Tissot ont de la vogue, et la foule recherche activement ses toiles qui exhument, jusque dans leurs détails les plus anodins, les costumes et les ustensiles d'il y a quelques siècles. Je crois cependant que ce succès est un succès de curiosité, et que le public est séduit par la saveur de moyen âge et le goût d'antiquité qui distinguent ces peintures, bien plus que par le talent, très-réel d'ailleurs, que l'artiste a déployé.

VII

M. Clère.

Ce peuple d'Italie est une mine inépuisable de beaux types, de nobles allures, de fières attitudes, et l'artiste n'a qu'à copier exactement ce qu'il voit dans les champs, les bourgs et les villes, pour rencontrer l'expression du style. Nous avons parlé tout à l'heure

de M. Reynaud trouvant d'excellentes inspirations au milieu des Abruzzes. Cette fois, c'est M. Clère qui met la main, dans la campagne de Rome, sur une famille de moissonneurs dont il fait un tableau du plus haut goût. Le labeur est interrompu pour un instant de repos. Pendant que le père de famille se penche sur un enfant couché demi-nu sur la terre brûlante, et le fait boire, la mère berce à droite un *bambino* qu'une sœur aînée, assise sur le devant, regarde avec une tendresse enfantine. De ce côté, mais au second plan, s'avance l'aïeule, droite, imposante, et portant une grande jatte sur la tête. Cette figure surtout est superbe. On aperçoit au fond une tente et la campagne. Dans un autre cadre, les femmes de Saracinesco se groupent et s'étagent sur le versant d'un coteau, autour d'une fontaine; elles vont ou reviennent, remplissent leurs cruches ou babillent entre elles. Ces deux tableaux sont d'un ton pâle et blafard; il serait donc important que M. Clère réchauffât sa palette et montât la gamme de son coloris; mais ce que le peintre possède à un degré supérieur, c'est le sentiment de l'élégance, de la noblesse et de la distinction.

M. Bourcart. M. Bourcart a peint une fenaison dans les environs de Naples. Il n'a pas donné à ses personnages la majesté que nous venons de signaler dans les moissonneurs de M. Clère; mais la composition a du mouve-

ment et quelques figures ne sont pas dépourvues de style. C'est déjà quelque chose.

M. de Pignerolle.

Moins simple et moins naïf, M. de Pignerolle a coloré ses vendangeuses de Naples d'un certain jus de groseille qui les dépare sensiblement.

M. O. Achenbach.

M. Oswald Achenbach ne voit pas la population italienne sous son aspect imposant. N'y cherchant pas l'occasion de tracer des lignes graves et rigides, des galbes sévères, il s'en accommode seulement au point de vue piquant du pittoresque, mais alors avec un esprit charmant, un art parfait et une entente remarquable de l'unité. Son tableau : *Fête religieuse et convoi funèbre à Palestrina,* n'est donc pas, à bien prendre, une œuvre de style. Le peintre a représenté une place publique. Au centre, une fontaine; à gauche, une église avec perron et degrés extérieurs, et le prolongement d'une rue tortueuse; des fabriques à droite; au fond, une construction de belle apparence dont la porte est tendue de noir; quelques flambeaux brillent sous le porche. De cette demeure vient de sortir le convoi. Le corps, celui d'une jeune femme, le visage découvert, est porté sur un brancard par des pénitents blancs et masqués; quelques pénitents marchent devant le corps, un cierge allumé à la main; le cortége traverse une foule indifférente de marchands de légumes et de désœuvrés. Un individu allume des

lampes devant le portail de l'église. Effet de soir. La composition est tout entière dans l'ombre, le soleil ne dorant que la crête de quelques constructions de briques à gauche.

Ce cadre, acquis dès le début de l'Exposition par la commission de la loterie, est l'un des mieux réussis que puisse offrir l'Exposition. L'aspect est doux sans fadeur, vif sans être heurté, spirituel sans petitesse, vrai sans emphase, franc sans lourdeur, et les tons se joignent, se croisent, se superposent sans briser nulle part la suave et tendre coloration de l'œuvre. Les figures ont tout l'intérêt désirable. La dégradation aérienne des plans est supérieurement comprise; l'intensité de la lumière des cierges et des lampes est rendue avec un rare bonheur; dans une atmosphère chaude et parfumée, l'air circule librement, et tout est peint avec une loyale originalité, d'un pinceau délicat et léger, dans une pâte ferme et transparente tour à tour. Cependant,—mais c'est ici comme la monnaie d'or un peu rognée sur laquelle gémit l'avare entassant pièces sur pièces bien trébuchantes,—on découvre sur cette toile parfois de la précipitation, quelques parties un peu molles, des tons roussâtres et vitreux, et, en outre, des figures empaquetées plutôt qu'ajustées. Si cet ordre d'inégalités, s'accusant, sur d'autres toiles, en traits plus sensibles, devait dé-

générer en défauts permanents, cela serait très-fâcheux sans aucun doute; mais acceptons le *Convoi à Palestrina* tel qu'il est, sans préoccupation de l'avenir, et recommandons-le aux réflexions de beaucoup de nos artistes auxquels manquent trop souvent, quoi qu'on en dise, les qualités familières à M. Achenbach : le goût, l'esprit et une habileté de bon aloi.— M. Achenbach est de l'école de Dusseldorf.

Dans les *Pèlerins des Abruzzes surpris par l'orage*, du même artiste, il y a beaucoup d'agitation et de mouvement. Une rafale de vent fait tourbillonner la poussière, couche les herbes, ébranle les arbres, soulève les manteaux, agite les jupes, et le curé qui ouvre la marche, à cheval sur une rosse étique qu'il mène au licol, a toutes les peines du monde à empêcher son chapeau d'être enlevé par la bourrasque. Ce tableau est joli sans être aussi remarquable que le précédent.

VIII

M. Müller.

M. Müller s'étant un jour imaginé qu'il suffisait, pour être grand peintre, de faire de grands tableaux, se prit à couvrir d'énormes surfaces de compositions où il déploya toute la variété compatible avec ses idées,

toute la couleur, tout le dessin, tout l'intérêt que pouvaient lui permettre son talent et son esprit d'invention. Il est bien sans doute de se demander ce qu'on veut, mais il n'est pas mal non plus de s'interroger sur ce qu'on peut. Aussi, faute de s'être consulté à temps et d'avoir mesuré son tempérament, quoique faisant de vastes cadres, M. Müller resta un tout petit peintre, et connut à ses dépens qu'il lui est formellement interdit de concevoir et d'exécuter des pages grandes non-seulement par la dimension, mais surtout par le caractère et l'ordonnance.

L'auteur de l'*Appel des condamnés* l'a pris cette année sur un ton fort modeste ; aussi le tableau qu'il intitule *Madame Mère* est-il une œuvre qu'on peut louer sinon sans réserve, du moins sans danger d'abuser l'artiste sur la nature et l'étendue de ses forces. Madame Mère est assise sur un canapé, dans une salle du palais de Rome, où elle se retira à la suite des désastres de 1814. Près d'elle est placé le portrait de Napoléon, en pied, et portant le costume impérial. Elle était occupée à filer, quand, suspendant son travail, elle s'est détournée pour contempler son glorieux fils représenté si puissant sur cette toile. Au fond, à droite, deux dames âgées se tiennent dans l'embrasure d'une croisée ; l'une, assise, tricote ; l'autre interrompt sa lecture, se lève et jette un regard sur la mère du

héros vaincu. Au milieu, l'on voit la *Pietà,* groupe sublime de Michel-Ange. Les personnages sont en robe de deuil. L'artiste a très-bien rendu la douleur muette et résignée de Madame Mère ; l'expression de son visage, sa pose, tout indique la tristesse profonde de son âme. Les deux vieilles dames sont fort bien, elles aussi, et le mouvement de celle qui se lève est d'une parfaite justesse ; enfin, l'intérieur est calme, recueilli, silencieux, offrant le mélange heureux d'une distinction austère et d'une noble simplicité.

Comme exécution, il y aurait lieu sans doute de faire remarquer que la peinture est souvent lourde et pâteuse, qu'elle manque de finesse et de suavité, et, de plus, que les mains et la tête du personnage principal sont d'un travail vulgaire. Mais ne demandons pas à M. Müller ce qui serait pour lui l'impossible, et bornons-nous à engager l'artiste à rester dans ce mode secondaire. Il n'y trouvera peut-être pas de triomphes éclatants, mais il est probable qu'il n'y rencontrera pas non plus d'échecs trop sensibles.

La *Léda,* de M. Müller est une erreur manifeste. Au contraire, le portrait de *M. F. H.* offre de bonnes qualités.

Mme H. Browne.

A l'Exposition ouverte l'année dernière à Londres, dans Pall-Mall, je retrouvai les *Sœurs de charité,* de

Mme Henriette Browne, tableau qui avait figuré, en 1859, au Salon des Champs-Élysées. Les Anglais faisaient cercle autour du cadre, l'examinant avec un calme imperturbable, l'œil dans ces grandes loupes auxquelles les amateurs d'outre-Manche ont recours pour juger à fond les toiles de conséquence. Ils déclaraient celle-ci admirable : M. Gambard, l'organisateur de l'exhibition, m'assura avoir trouvé acheteur une première fois à 55,000 francs, une seconde à 75,000. Mme Browne n'est donc pas un peintre ordinaire; nous pouvons juger ses œuvres sans nous croire obligé à la moindre galanterie.

Mme Browne est allée à Constantinople. Ayant pu franchir le seuil des harems, elle a peint d'après nature ces intérieurs étranges et jaloux, et elle expose aujourd'hui deux tableaux d'un grand intérêt. Un de ces tableaux est intitulé : *Une Visite*. Des femmes sont réunies dans une pièce très-simple et sans tentures, à laquelle on parvient par de larges degrés; elles sont jeunes, jolies, et fort oisives, puisque les plus occupées respirent une fleur ou fument une cigarette. Deux visiteuses arrivent accompagnées d'une enfant et d'une négresse portant des paquets, des présents peut-être. Une femme du harem s'avance pour les recevoir. Dans l'ombre du fond on aperçoit une face maussade et soupçonneuse, celle d'un eunuque sans

doute. L'autre tableau représente des femmes écoutant une jeune fille qui joue de la flûte; une des compagnes de la musicienne agace une tortue placée sur un escabeau.

Ainsi, voilà le harem. Au lieu de palais de diamants et d'Alhambras rajeunis, de vasques de marbre et de fontaines jaillissantes, de tapis somptueux et d'odalisques nues se roulant dans les perles de leur parure, sur des piles de coussins ou sur des mosaïques, nous voyons une salle austère et grave, sans ornementation, avec des colonnettes et des murs blanchis à la chaux, une natte déroulée sur les dalles, un divan régnant tout autour, et peuplée de femmes silencieuses, ennuyées, d'une grâce somnolente, chastes dans la mousseline de leurs longues robes qui dessinent à peine leurs corps frêles et languissants. J'avoue que ces tableaux dérangent un peu nos rêves orientaux. Si l'artiste, il est vrai, avait peint le sérail du Grand-Seigneur, peut-être serions-nous moins désappointés, peut-être retrouverions-nous cette mise en scène voluptueuse, ce luxe sensuel et vertigineux dont sont imprégnés les récits des *Mille et une Nuits* et que chantent les poëtes dans leurs stances.

Quoi qu'il en soit, ces compositions sont attrayantes, d'une couleur fine, d'un dessin élégant. La lumière y semble un peu farinée, et le soleil d'Orient a, je crois,

des rayons qui dorent les objets plutôt qu'ils ne les argentent; mais l'ensemble a beaucoup de suavité et de grâce; voilà des femmes nonchalantes par instinct, par nature, et l'on devine tout de suite qu'elles se plaisent dans les molles ondulations de leurs robes traînantes.

Maintenant, que le peintre nous permette une observation technique. Les parois des salles sont enduites de chaux. Pour rendre cet effet, Mme Browne a couvert les fonds d'une pâte suffisamment résistante, et c'est au mieux. Puis, les parties ombrées des figures qui doivent saillir de ce fond solide, elle les a seulement couvertes d'une couche de couleur si légère que la trame de la toile joue au travers. Cette fois elle s'est trompée. Pour qu'un ton se détache d'un plan éloigné, il ne suffit pas de lui donner une localité plus décidée; il importe aussi que la manière dont il est posé le rapproche naturellement de l'œil du spectateur. Ceci n'est pas une rouerie de métier, c'est une règle formelle dont tous les tableaux des maîtres coloristes nous montrent l'application. Au contraire, dans la *Visite* et la *Joueuse de flûte*, si je vois les tons d'ombre des personnages creuser les fonds au lieu de s'en éloigner, c'est moins à cause de leur qualité colorante que parce qu'ils ont été placés en raison inverse de l'effet qu'ils étaient appelés à exprimer.

La *Femme d'Eleusis* est l'étude très-brillante d'un costume extrêmement pittoresque. Le portrait de M. le baron de S... est bien posé, d'une peinture grasse, d'une riche couleur; on trouve seulement qu'il n'y a pas assez d'os sous la peau. Quant au tableautin la *Consolation,* voilà un petit bijou d'esprit, d'intention fine et de rendu; dans ce genre, du reste, il y a longtemps que Mme Browne a fait preuve d'un talent hors ligne.—Une fillette vient d'être grondée; elle pleure à chaudes larmes; son petit frère l'entoure de ses bras et s'efforce de la calmer.

M
M. Ar. Leleux.

Le talent de M. Armand Leleux a des côtés très-séduisants. Ses figures ont des attitudes simples et parfaitement en situation; le dessin est serré, l'exécution ferme, et la couleur, bien que généralement noire et lourde, offre cependant des passages d'une grande vérité. M. A. Leleux a mis cinq toiles au Salon des Champs-Élysées. La meilleure est la *Servante du peintre.* Assise devant un chevalet, une jeune fille, le plumeau en main, regarde un tableau encore inachevé. L'expression de naïf contentement qu'éprouve la servante est très-heureusement traduite. La *Famille du charron* ne sera pas non plus comptée parmi les œuvres les moins réussies de l'artiste.

M. Jundt.

M. Jundt est un joyeux compère. Il a de l'esprit naturel, de la verve, le goût de l'observation, et quand

son pinceau aura perdu quelques allures trop brusques, tout ira à merveille. J'aime fort son *Premier-né*. Le poupon est ramené du baptême. Parrain et marraine, amis et connaissances, toute la société enfin pénètre dans la chambre de l'accouchée et félicite le père sur l'heureux événement. Le père fait l'important et ne se sent pas d'aise. Je crois, en vérité, qu'on vient de lui dire que l'enfant est tout son portrait. L'accouchée sourit ingénument, et, assise près du lit, la grand'maman partage l'allégresse générale. La scène se passe en Tyrol. Les gestes et les visages sont expressifs; mais le sujet, comme les types, sont un peu trop complaisamment aperçus par leur angle caricatural.

Le *Sauve-qui-peut* prouve qu'il ne faut pas s'aviser de jouer aux quilles, dans le grand-duché de Bade, pendant l'heure des offices, et le *Quatuor* met en scène des Tyroliens s'exerçant à ces gargarismes que l'on prend quelquefois, chez nous, pour de la bonne musique.

M. Henneberg.

Voilà M. Henneberg hors de selle. On se souvient de sa *Chasse fantastique*. Elle avait de l'audace, de l'élan, de la furie; hommes, chevaux, chiens bondissaient avec une rage terrifiante, et passaient dans la toile comme un ouragan. L'*Ondine protégeant un chevreuil blessé* et l'*Enlèvement d'une amazone* ne sont même

pas l'écho de cette chasse tumultueuse : on dirait les produits d'une veine épuisée. Le *Portrait d'enfant* exposé par M. Henneberg est assez joli.

M. Jourdan. M. Jourdan a pris à M. Hébert une de ses plus jolies Cervarolles pour en faire une *Vendangeuse*. Ce larcin ne lui a pas trop mal réussi. Toutefois c'est une peinture d'une douceur fade et que nous admirerons peut-être aux étrennes sur quelque boîte de bonbonnerie. L'*Étude de jeune fille* n'est pas d'un art beaucoup plus relevé; on croit voir une grande vignette coloriée, et que cette enfant toute prête à se baigner dans l'onde pure qui coule à ses pieds ferait très-bien, au frontispice de *Paul et Virginie!* M. Jourdan cependant a du talent, de la délicatesse et du sentiment; il lui manque désormais des leçons plus substantielles que celles dont le nourrit son maître, M. Jalabert.

M. P. Rousseau. La *Musique de chambre* de M. Philippe Rousseau nous montre un singe frappant à tour de bras sur une grosse caisse. Le quadrumane a devant lui un cahier de musique placé comme de juste la tête en bas. Cette charge, d'un goût trivial, renferme quelques parties bien peintes, par exemple les livres sur lesquels s'est assis le personnage. Quant à celui-ci, ne le dirait-on pas dur comme du bois avec des poils en fils d'archal? Landseer eût fait beaucoup mieux. La *Cuisine* a fourni au peintre l'occasion

d'entasser des ustensiles et des légumes qu'il a exécutés d'un pinceau lâche et mesquin.

La *Cuisine* de M. Joseph Stévens — un Belge — est bien préférable à celle de M. Rousseau. A la bonne heure, nous avons, cette fois, de solides chenets de fer, des casseroles fourbies de main de maître, un fourneau garni de vraies faïences, et des cafetières, et des cuves, et des pelles, et des pinces auxquelles il n'y a rien à reprendre. C'est comme dans le *Coin du feu ;* le chien qui garde le foyer n'est pas bien dessiné quand on y regarde de près, et si la pauvre bête s'avisait de se mettre sur ses pattes, elle éprouverait les plus sérieuses difficultés à s'y tenir ; mais le reste, les accessoires, voilà qui est peint de la bonne manière. Dans ce genre de quatrième ou de cinquième catégorie, il est certain que l'artiste annonce une fermeté de pinceau et des qualités de coloriste de premier ordre. M. J. Stévens.

Les *intérieurs* de M. Ch. Giraud ne laissent pas que d'offrir une foule de détails curieusement fouillés, et M. Lambert, animalier-humoriste, a déjà rencontré plus d'une bonne inspiration. Qu'il prenne garde seulement que son pinceau ne s'amollisse et que sa facture ne devienne trop grêle. M. C. Giraud. M. Lambert.

Deux toiles vraiment charmantes, ce sont celles de M. Rossi : le *Carnaval de Venise au* XVIIIe *siècle* et le M. Rossi.

Coin de la place Saint-Marc à Venise.—Elles viennent en droite ligne de Guardi, ce qui n'est pas faire du peintre un petit éloge. Un tableau qui mérite au moins une ligne, c'est celui de M. Mercier,—*une Rixe entre matelots albanais et français.* C'est sur le pont du navire grec que s'échangent les coups, et Dieu sait s'il en pleut! Des compositions qui ne sont pas méprisables, ce sont celles de M. Patrois.—Elles nous conduisent en Russie. La meilleure est l'*Izba.* Dans une salle, deux Russes, un homme et une femme, debout, chantent accompagnés par un guitariste assis derrière eux, sur un buffet; l'auditoire se compose de jeunes filles, d'hommes et d'enfants. Les poses ont de l'ampleur et de l'aplomb, les têtes sont expressives, les types bien caractérisés, et la couleur, quoique ardente par endroits, n'est pas dépourvue de charme. Les autres compositions de M. Patrois représentent la *Bonne aventure* (*jeunes filles russe et tzigane*) et la *Procession des saintes images aux environs de Saint-Pétersbourg.* Une peinture qu'on ne saurait passer sous silence, c'est la *Convalescence* par M. Anker.—Une petite fille est assise dans un fauteuil convenablement garni d'oreillers; d'une main tremblante elle s'applique à mettre des joujoux en équilibre sur une planchette. L'artiste a bien rendu l'incertitude du geste de la malade, et à voir le visage décoloré de

M. Mercier.

M. Patrois.

M. Anker.

l'enfant on comprend qu'il ne s'en est pas fallu de beaucoup que les anges comptassent au ciel une sœur de plus. M. Anker a également exposé *Luther au couvent d'Erfurth.* Le futur réformateur, assis sur son lit, est assailli par le doute; le supérieur du monastère, Jean de Stamplitz, lui prend la main et semble vouloir rappeler dans son âme le calme et la foi. On trouve là du Robert-Fleury,— du bien,— et du Jacquand,— du mal. Mais des cadres qui sont moins estimables que tous ceux dont il vient d'être question, ce sont les sept tableaux de M. Leray,—de l'esprit néanmoins, mais d'originalité pas une lueur;—les tableaux enflammés de M. Blanc-Fontaine; les trois sujets endormants de M. Budkowski,—cependant de la finesse au bout du pinceau;—les *Galants trompettes* de M. Mélingue; les mièvreries de Mme A. Leleux, les niaiseries de M. Rœhn, et une centaine de petites abominations que le lecteur ne désire pas, à coup sûr, voir énumérer ici.

M. Leray.

MM. Blanc-Fontaine et Budkowski.

M. Mélingue, Mme A. Leleux et M. Rœhn.

IX

Passons maintenant la revue de nos peintres bretons.

M. Ad. Fontaine vient de s'essayer dans le genre : la *Messe à Pont-Labbé.*

M. A. Fontaine.

M. Noël. M. Noël a mis au Salon une *Vieille rue de Quimper*. La peinture de cet artiste présente toujours un séduisant ragoût de tons et de touches ; le rouge brille, le jaune éclate, le bleu et le vert étincellent, et tout cela, dans la lumière ou dans l'ombre, papillotte agréablement sous l'œil du spectateur. M. Noël a exposé, en outre, une *Vue prise à Anvers* et un *Souvenir de Constantinople* qui ont aussi du mérite.

M. Guérard. Le *Repas de noces*, de M. Guérard est rempli de figures bien trouvées et bien posées. Malheureusement la composition manque d'unité, et les groupes n'ont pas de lien qui les unisse entre eux. La couleur pèche également par l'harmonie ; les lumières se dispersent, les ombres s'éparpillent sans prendre parti pour un coin ou pour un autre. Le *Convoi d'une jeune fille* est préférable, à tous égards, au *Repas de noces*. L'effet en est franc et décidé, et la physionomie très-vraie. Oui, ce sont bien les filles de mon cher pays. Elles sont ainsi, un peu efflanquées, les jambes longues et le corps tout d'une venue ; elles marchent de ce pas ferme et régulier ; voilà leurs coiffes de mousseline empesée, leurs jupes de molleton ; je suis au milieu de visages de connaissance, et si je le voulais, ces Bretonnes, je les appellerais toutes par leur nom.

M. Ad. Leleux. M. Adolphe Leleux va toujours du même train :

des taches rouges, vertes, blanches ou bleues ; de l'aplomb, beaucoup ; du caractère, médiocrement ; des formes, peu ; de la solidité, point. Ah ! Monsieur Leleux, si vous vouliez regarder comment M. Achenbach s'y prend pour faire mouvoir ses petits personnages dans une harmonie simple et juste, si surtout vous consentiez à étudier la nature, comme votre démarche serait plus sûre, comme vos coups seraient mieux ajustés ! M. Leleux a exposé : une *Noce*, des *Joueurs de boules* et un *Maréchal ferrant*, le tout venant, affirme le peintre, du fin fond de la Basse-Bretagne. Ce n'est pas à nous autres Bretons qu'on peut faire croire de ces choses-là.

M. Yan Dargent.

Notre pays est encore le séjour des fées et des corrigans, des lutins et des poulpiquets. Le soir, à la veillée, on raconte des récits effrayants et très-véridiques dont la lande, la lisière du bois et le sentier vert bordé de chênes ébranchés ont été le théâtre, sous les yeux béants de la lune et sans autre témoin que quelque gigantesque dol-men de granit. Interrogez plutôt M. Yan Dargent, et il vous dira quelle naïve croyance nos paysans accordent à ces belles histoires. Pour mon compte, je suis bien certain que si son tableau des *Lavandières de nuit* est jamais exposé un dimanche, à la sortie de la messe, à Plougastel ou à Lesneven, les gars et les filles reconnaîtront

dans le pauvre tourmenté Yvonnic, de Banalec, ou bien Yvon, de Plounerez-le-Faou. A deux ou trois années seulement d'intervalle et dans des circonstances identiques ces pauvres garçons sont morts, victimes dit-on, des *laveuses*. Une nuit, ils se virent cernés par ces blanchisseuses du diable et tout aussitôt, pour échapper à l'horrible vision, ils prirent la fuite, franchissant les haies, les ajoncs, les fougères, mais toujours poursuivis par ces ombres implacables qui les frappaient sans relâche avec des fantômes de battoirs. Et ce qui ajoutait beaucoup à leur épouvante, c'est que, assure-t-on, les arbres des chemins se tordaient de rire sur leur passage. Bref, le lendemain, on les retrouvait, celui-ci, mort au pied d'un thym marin, sur des serpolets en fleur, celui-là expirant dans les touffes d'un genêt sauvage. D'ailleurs, durant cette course désordonnée, ils avaient, l'un comme l'autre, perdu leurs sabots en traversant une houssaie.

Le tableau de M. Yan Dargent représente la scène fantastique dont les deux Bretons furent les tristes héros. La toile, qui mesure quatre ou cinq mètres de large, eût été réduite à un ou deux que personne n'eût songé à réclamer, et si la peinture était moins lourde, le ton des lavandières moins opaque, chacun applaudirait des deux mains. *Le pâtre des plaines de Kerlonan-men-hir* a des proportions plus modestes; l'aspect

de cette vaste lande plantée de pierres druidiques est saisissant. Les *Pilleurs de mer*, traînant au milieu des rochers de la côte une vache qui balance entre ses cornes une lanterne, afin de tromper les caboteurs en détresse, sont médiocrement peints, et la mer n'a pas de vérité.

M. Luminais est Breton lui aussi. On connaît de ce peintre fécond cent toiles d'un dessin peu sûr, d'un effet incohérent, d'une pratique plus cahotée que pittoresque, mais pleines de verve, très-expressives, et souvent d'une fort jolie couleur. Son *Champ de foire*, renferme de belles et spirituelles qualités. Pourquoi n'y a-t-il pas plus d'homogénéité dans la coloration, et auprès de tons solides, pourquoi trouve-t-on, par exemple, les bleus creux et vides des blouses de certains paysans? La brosse, toutefois, a de vaillantes allures et la peinture des empâtements énergiques. Avec plus de tenue dans l'exécution générale, un dessin plus senti, des attaches mieux sues, des accents plus corsés et moins de confusion dans cette foule de chevaux de tous poils et d'hommes en vestes, en blouses, en houseaux, le *Champ de foire* serait un morceau capital. M. Luminais.

Nous lui préférons le *Retour de chasse*. Deux chevaux, — l'un blanc chargé d'un cerf mort, l'autre gris de fer portant son maître, — trois chiens, — deux

en couple, tenus en laisse par un enfant, le troisième blessé et sanglant, dans les bras du cavalier, — deux hommes, — celui-ci monté sur le bidet gris de fer, celui-là à pied et conduisant le bidet blanc par la bride. Bêtes et gens de grandeur naturelle; chemin accidenté; ciel nuageux. Ce tableau fait beaucoup moins de tapage que le *Champ de foire*; mais comme il est plus intéressant, comme l'effet en est plus compacte et mieux raisonné!

M Guillemin. Se trouvant démodé, M. Guillemin changea un beau matin son pantalon garance pour une veste bretonne; aujourd'hui il troque celle-ci contre un béret béarnais et demain il jettera le béret par la fenêtre, si le besoin d'une culotte nouvelle se fait généralement sentir. C'est bien, monsieur Guilllemin, de mettre ainsi en honneur les nippes nationales, d'autant mieux que vous n'êtes pas du tout maladroit à les peindre, soit dans leur neuf, soit dans leur vieux.

M. Fortin. Ce n'est pas M. Fortin qui délaisserait jamais ses chers Bretons du Finistère et du Morbihan. Il les aime bien trop pour cela. Ce qui plaît dans cet amour, c'est qu'il est sincère, réservé, exempt de sensiblerie et de pleurnicherie, de déclamation et de coups de théâtre. Les héros de M. Fortin sont des paysans naïfs, des mendiants déguenillés, des gars à forte encolure et des villageoises sans coquetterie. Les

sites que choisit l'artiste ne font pas grand étalage : une cabane délabrée qu'abrite à peine un grand orme à moitié dépouillé, ou bien des roches nues et âpres balayées par l'Océan en fureur, ou caressées par la mer tranquille et bleue. Les intérieurs qu'il préfère sont ceux de cabanes pauvres avec un toit de chaume, la terre mal battue pour plancher, un escabeau boîteux dans un coin, un bahut aux ais disjoints près de l'âtre, des images saintes accrochées aux murs lézardés, la statue enluminée de la Vierge, entourée de brins de buis, perchée sur la cheminée ; des poules et des poussins courant par-ci par-là ; la cage aux serins,— ou à la pie,— pendue à une poutre vermoulue, et quelquefois des moutons, la lèvre allongée et la laine sale, couchés silencieusement dans un angle, à côté de leurs auges.

Cette année, M. Fortin à exposé : la *Tempête, un Tailleur de campagne, Vieille histoire, Intérieur, Scène familière*, et *la Bouillie,* total : six bons tableaux, d'une vérité franchement accusée, d'une couleur forte et harmonieuse. Le plus remarquable c'est la *Tempête.* Une femme et des enfants s'avançent sur les roches jusqu'au milieu des flots déchaînés, au risque de se faire emporter par le vent ou la vague. A leurs gestes pleins d'angoisses, on devine qu'ils assistent, témoins impuissants, à quelque drame sur

lequel ils auront bientôt à verser d'abondantes et inutiles larmes, et qui se passe en dehors du cadre. Cette toile, qui sort un peu des habitudes du peintre, est enlevée d'une main hardie, d'un pinceau chaleureux, et dénote même chez M. Fortin, comme couleur et comme exécution, un progrès considérable.

X

Après les Bretons, les Picards.

Et pourquoi pas? La Picardie a son charme; le ciel n'y est pas laid, les arbres y poussent de larges branches, elle a de grands champs de colza qui s'étendent à perte de vue, et de belles filles taillées à l'antique. N'en voilà-t-il pas autant qu'il faut pour exercer le génie et la verve des poëtes? La Picardie peut donc avoir, elle aussi, ses peintres ordinaires.

M. Laugée.

Les Espagnols prétendent que la langue portugaise n'est que du castillan désossé. On ne s'éloignerait peut-être guère de la vérité en disant que les tableaux de M. Laügée sont des tableaux de M. Breton, mais désossés. Non pas que la *Récolte des œillettes* soit une œuvre médiocre; mais on la croirait née de M. Breton, un jour que celui-ci, ne voulant peindre ni large ni simple, aurait cherché des gestes et des types

d'une distinction affadie, un aspect moins ample, une coloration moins solide que d'habitude. Si M. Laugée n'a pas le tempérament original et robuste de M. Breton, son dessin est fin, délicat et châtié, ses ajustements décèlent l'artiste qui a fait dans le temps des Grecs et des Romains, et il a de plus le sentiment de l'élégance. Dans la *Récolte des œillettes*, on voit, au premier plan, entre autres personnages bien posés et d'un beau caractère, une jeune fille debout, d'une excellente tournure. L'ensemble est, du reste, d'une harmonie suave et douce.—La *Bonne nouvelle :* une jeune fille s'évanouit de joie en apprenant que son fiancé a échappé aux balles autrichiennes, pendant la journée de Magenta. Sujet sentimental destiné à décorer plus tard le frontispice d'une romance. Toile langoureuse, en rapport avec le sujet.

A propos des travaux exécutés dans les monuments publics, le livret énumère les compositions murales récemment achevées par M. Laugée, dans la collégiale de Saint-Quentin. Dans un article publié par la *Revue Européenne*[1], nous avons parlé avec éloge de ces belles peintures.

Cette année, la foule semble accueillir avec moins de faveur que lors des Salons précédents les travaux M. J. Breton.

[1] Livraison du 15 février 1861.—Le *Musée de Saint-Quentin.*

de M. Jules Breton. Dans un sens elle a raison. Ne sera-t-on pas bien venu, en effet, de dire que la muse de l'artiste ne varie guère ses mélodies, qu'elle tourne trop volontiers autour de la même impression? que nous avons toujours à peu près le même résultat obtenu par les mêmes moyens, c'est-à-dire la même campagne, les mêmes arbres, les mêmes costumes et les mêmes acteurs se silhouettant sur le même ciel, dans lequel vibrent ordinairement les derniers rayons du soleil qui disparaît à l'horizon? Nous ne demandons pas sans doute au verger de se décorer comme un parc, au poirier de faire naître des roses, au clos de pommes de terre de se couvrir de renoncules et de jacinthes; mais à la longue, des types trop fréquemment reproduits ne cessent-ils pas de nous plaire? La poésie d'un rhythme trop égal ne devient-elle pas monotone? Le parfum des mêmes fleurs, la senteur des mêmes feuillages, l'arome des mêmes herbages ne finissent-ils pas par donner mal à la tête?

Ce qui fait croire d'ailleurs que M. Breton se rend compte de la situation, et qu'il songe sérieusement à labourer d'autres champs que celui d'où il n'est pas jusqu'à présent sorti, c'est qu'en peignant l'*Incendie* on voit bien qu'il a voulu essayer d'un mode nouveau. Mais où son imagination le mènera, soyons certains qu'il rencontrera la bonne voie; car

si les sympathies du public ont eu cette fois peu d'élan, ce n'est pas qu'on ait trouvé que le talent du peintre ait faibli. Nous sommes tous d'accord, au contraire, pour reconnaître qu'il ne s'était pas encore manifesté avec autant de force. Sans avoir rien perdu de leur simplicité, de leur mâle concision, les accents de l'artiste ont gagné en tenue, en solidité; la pensée est toujours aussi élevée, mais l'exécution est plus serrée, plus suivie qu'autrefois; elle a même acquis de l'habileté tout en restant singulièrement vraie, énergiquement sincère, profondement naïve. On commence seulement à désirer un autre air et une autre chanson. Voilà tout.

M. Breton a exposé quatre toiles. Dans celle intitulée l'*Incendie*, il a représenté une foule de village s'empressant auprès d'une chaumière en feu. Il y a beaucoup de mouvement dans cette composition, peinte du reste avec autant de vigueur que de vérité.

Le *Soir*.— Une jeune fille s'est assise à la fin d'une journée de rude labeur, et, la tête dans la main, elle songe sans doute à ce qui fait rêver les jeunes filles, même celles des champs, qui battent en grange, scient le blé, et fanent dans les prés. Au second plan, à gauche, des compagnes plus folâtres se tiennent les mains et dansent en rond. Le peintre a exécuté la figure principale de ce tableau dans des proportions

plus grandes que celles qui lui sont familières, et l'essai n'a pas été malheureux. La tête est belle et très-expressive.

Le *Colza.* — Dans l'angle de gauche trois hommes battent au fléau; des femmes étendent le colza dans l'aire; l'une d'elles, vue de dos, apporte une grosse gerbe. Au premier plan, une jeune femme, de profil, les bras nus et solidement plantée sur les hanches, crible le grain qu'une vieille, accroupie, recueille dans un vase; une autre femme, à droite, fait des paquets, et une petite fille tient dans les bras un enfant endormi. Le soleil se couche, colorant la campagne d'une teinte mystérieuse et recueillie. Je trouve que les batteurs manquent d'action et qu'ils ne sont pas assez dégourdis. Quant à la cribleuse, comme ensemble et comme détails, elle est parfaite, et les autres personnages du tableau sont presque tous remarquables au même degré.

Les *Sarcleuses.*— Voilà le chef-d'œuvre de M. Breton. Cinq femmes, agenouillées ou penchées vers la terre, sarclent un champ. Elles vont de gauche à droite, en rang, c'est-à-dire la première masquant à demi la deuxième, et ainsi de suite jusqu'à la cinquième. Au second plan à gauche, une jeune fille s'est redressée; les mains réunies derrière le dos, elle reprend haleine. Au fond, le disque rougi du so-

leil est en partie caché par la ligne de l'horizon. Tout cela est fort saisissant. Quelle impassible solennité dans l'effet général ! Quel calme s'étend sur ce paysage, qui passe des joies d'un beau jour au sein des langueurs silencieuses de la nuit ! Quelles tendres fraîcheurs sur les herbes, quelles palpitations sereines dans le ciel ! Le groupe actif des travailleuses n'est-il pas d'un noble agencement ? Et surtout la jeune fille debout, les cheveux légèrement agités par le souffle du soir, n'est-elle pas superbe ? Jamais femme d'Albano ou du Transtevère a-t-elle dessiné une silhouette plus grave et plus imposante ? Ah ! voilà le réalisme qu'il faut chercher, non plus fouillant les laideurs et les guenilles qui pourrissent dans la fange, mais retrouvant la nature élégante et fière jusque sous les rustiques habits d'une humble fille des champs.

Ce tableau, dont le charme est si heureux qu'on ne songe pas à se demander si l'œuvre a des défauts, montre cependant une distraction très-étrange de la part d'un artiste qui ne travaille certainement que le modèle sous les yeux : la belle figure du second plan a deux mains droites. Je m'explique : au bout du bras gauche, le peintre a, par mégarde, attaché la main qui conviendrait au bras opposé, ce qui n'empêche pas celui-ci de se terminer comme il faut, c'est-à-dire avec la main qui lui appartient.

XI

Après les picards, les alsaciens. Et vive !

M.C.Marchal. M. Charles Marchal peint tout uniment ce qu'il voit, sans malice, sans raffinement. Pour lui, du rouge doit être rouge, et le vert ne peut être que vert. Ne lui parlez pas de glacer le bleu ou d'éteindre le jaune ; non, s'il faut du bleu, il en mettra et du meilleur; si c'est du jaune qui convient, il en donnera et du plus clinquant. Et puis, que l'Alsacienne soit large comme une armoire, ne craignez rien, il ne lui enlèvera pas un centimètre de circonférence, pas un once de graisse. Voilà sa méthode à lui : la vérité, rien que la vérité, — comme dans les images d'Épinal. Nous ne voulons pas dire que l'*Intérieur du cabaret* soit un tableau fâcheux; mais nous expliquons comme quoi ce cadre, conçu d'après le système brutal que l'on sait maintenant, coloré au vif, n'a pas rapporté, malgré d'incontestables qualités d'expression et de pantomime, le quart d'honneur que le peintre en attendait.

Voyons ce qu'il y a dans ce cabaret de Bouxwiller. Une grosse jeune fille en grande tenue des dimanches,

debout au milieu de la composition, se laisse courtiser par un coq de village qui se dandine à sa droite. Tout en prêtant l'oreille aux propos du galant, la belle fait tourner entre ses doigts une petite fleur et sourit en dessous avec une coquetterie niaise et câline. A droite, un jaloux assis et attablé se ronge les ongles; sa prunelle étincelante ne quitte pas le couple amoureux. Gare aux coups! De l'autre côté, une seconde campagnarde se laisse prendre le menton et je crois aussi un baiser par un rustre audacieux; une servante apporte une chope de bière; un forestier allume sa pipe. Je ne parle pas de quelques buveurs qui garnissent les coins et le fond.

Ce tableau, au demeurant, est curieux, et le peintre y fait preuve de talent. Les masques ont de la finesse, les types de la physionomie, les attitudes du naturel. D'un autre côté, si vous désirez savoir où en sont les costumes en Alsace, quelle est la forme des brassières des femmes, la couleur des gilets des hommes, de quelle façon les meubles sont tournés, quelle société fréquente le cabaret protestant de Bouxwiller, et quelles images en tapissent les murs, examinez la toile de M. Marchal : l'artiste n'a rien oublié, rien omis, rien atténué, rien escamoté, tout s'y trouve dans son expression la plus franche et la plus crue.

Au fait, je préfère les Alsaciens de M. Brion. Je les M. Brion.

tiens pour d'aussi bonne race que ceux de M. Marchal; mais ils sont mieux peints, mieux groupés et de couleurs moins hurlantes que ceux du cabaret de Bouxwiller. M. Brion a representé une *Noce* et un *Repas de Noce* tels que ces deux intéressantes cérémonies se passent sur les bords du Rhin. Ce n'est pas que dans le Poitou ou dans le Limousin, les choses se pratiquent d'une manière bien différente; mais elles n'ont pas toujours eu un interprète aussi fin dans ses observations, aussi loyal dans sa façon de traduire ce qu'il voit et ce qu'il sait. M. Brion est naïf, ce qui ne veut pas dire qu'il fasse des paysanneries dans le goût de Berquin; il est réaliste, ce qui ne saurait signifier qu'il est maniaque, malade et chagrin, à l'instar de M. Millet. Il y a bien quelque part, sur sa palette, des tons un peu terreux et lourds. Le cas, toutefois, n'est pas damnable : ce sont péchés véniels. D'ailleurs le peintre compte au moins une vertu de poids, l'originalité, et celle-là, en compagnie de quelques autres qu'il possède encore, emportera certainement le plateau en sa faveur le jour du grand jugement.

Donc M. Brion a peint une *Noce en Alsace*. Le cortége se présente de face, comme s'il devait sortir du cadre. En tête marchent trois musiciens. La mariée et la fille d'honneur, tenant, l'une un rouet, l'autre une quenouille, viennent ensuite; elles sont assises

sur le devant d'une charrette traînée par une belle paire de bœufs et chargée des meubles et des ustensiles du nouveau ménage : l'armoire enjolivée de couleurs voyantes, le lit enguirlandé, les chaudrons de cuivre jaune et de fer étamé, et le berceau qui ne sera pas longtemps vide. La mariée tient un citron dans lequel est piqué un brin de myrte.—Eh ! pourquoi ?—Histoire d'avertir les époux qu'il n'y a pas ici-bas d'amour si vif qui n'ait ses heures d'amertume. A la gauche de la charrette s'avance le marié et ses invités, tous à cheval, le chapeau garni de cocardes de rubans, et la boutonnière opulemment fleurie. Le mari jette des pièces de monnaie à des mendiants qui sortent du coin de droite. De l'autre côté, la mariée reçoit au passage les félicitations et les vœux de quelques paysans. La scène se passe dans une rue de village. L'effet de ce tableau est des plus agréables ; cependant les accessoires paraissent traités avec trop de scrupule et de symétrie, et l'artiste ferait bien d'en adoucir la moitié.

Mais allons au *Repas de noce*. Les époux se tiennent à l'ouverture d'un escalier qui débouche, d'une pièce inférieure, dans la salle du festin. Le fameux citron symbolique, orné de son petit panache de myrte, se trouve entre les mains du marié, qui donne un baiser aux filles, tandis que sa conjointe en reçoit des

garçons, à mesure que les uns et les autres arrivent. Comme de juste, ces embrassades se prennent et s'octroient sans façon, sans bégueulerie. Ceci se passe un peu à gauche du tableau. A droite se prolonge l'aimable perspective de la table bien servie, serrée entre deux files de chaises à dossier de bois, et, au fond, dans l'embrasure d'une fenêtre, les ménétriers font joyeusement grincer leurs violons. D'une composition amusante et originale, d'une exécution solide, cette toile est l'une des meilleures de l'artiste.

M. Brion a exposé en outre le *Bénédicité*. Nous ne quittons pas l'Alsace. Un père de famille, assis, lit la prière dans un gros livre, pendant que les enfants se tiennent debout, en face de lui, auprès de la table chargée d'un grand plat de pommes de terre fumantes. Comme les précédentes, cette toile est remarquable par l'excellent esprit de la mise en scène, le caractère des types, la justesse des expressions. Malheureusement la couleur en est un peu terreuse.

M. Brion a plus d'une corde à son arc, et comme il n'a pas fait serment de fidélité à sa chère Alsace, il s'est permis une petite excursion dans le domaine de l'archéologie. Bien lui en a pris : le *Siége d'une ville par les Romains, sous Jules César ; — batterie de balistes et de catapultes*, est une pièce fort curieuse que les savants aussi bien que les artistes examineront

avec intérêt. Quels engins! quelles machines! que de poutres! que de cordes! Ajoutez que ces formidables appareils sont entourés de petits personnages bien agissants, bien vivants, et surtout bien romains. On dirait autant de figures détachées de la colonne Trajane. Il y a entre autres, sur le devant, un vieux soldat d'une physionomie très-crâne, avec sa chamarrure de décorations qui lui pendent sur la poitrine.

M. Schuler a mis aux Champs-Élysées un tableau : *Émigrants alsaciens en Amérique*, et deux grands dessins : *Soldats défricheurs* et le *Cavalier d'alarme dans les Vosges*. Le tableau est d'un sentiment très-juste; les dessins, le premier surtout, méritent de vifs éloges. Il y a quelques années, à Strasbourg, cet artiste a publié une série de croquis sur le *schlittage* (exploitation des forêts dans les Vosges) d'une belle accentuation. M. Schuler.

XII

Depuis que Decamps a découvert l'Orient, beaucoup d'artistes se mettent en route, ou plutôt en pèlerinage vers le pays du soleil, des grands déserts, des cigognes et des minarets blancs. Puis ils reviennent, les uns rapportant de leur excursion l'habitude des ombres noires, les autres la passion des lumières factices, ou

bien encore celle des sables trop rouges ou des ciels trop bleus.

Plusieurs, cependant, se font les traducteurs bien inspirés de cette nature grandiose, qui porte encore l'empreinte des premiers pas de l'humanité. Champions de la peinture pittoresque—ou de la sensation, ils assurent à notre école une gloire qui lui est personnelle, qui ne dérive en quelque sorte d'aucune autre, c'est-à-dire qu'aucune école n'a possédée, au moins à l'état défini. Cet art, qu'ils mettent ainsi en honneur, ne vient pas en première ligne sans doute; il ne saurait marcher l'égal du grand art, et ses fantaisies qui semblent créer des difficultés pour le seul plaisir de les vaincre, délassent l'esprit plutôt qu'elles ne touchent le cœur; mais par le piquant de ses procédés, l'étrangeté de ses saillies, l'audace de ses entreprises, régal de gourmets, joie de raffinés, il repose les imaginations surmenées et séduit avant qu'on ait pensé à lui reprocher ce qui lui manque.

Ne l'oublions pas, d'ailleurs, à côté de ces riches caprices « où l'on sent passer, comme on l'a dit quelque part, le souffle orageux du khamsin et ruisseler les rayons fondus du soleil d'Égypte, » le pèlerinage d'Orient fait parfois éclore des talents que la phosphorescence des tons et le pittoresque des figures débraillées du Caire ou de Constantinople ne préoccupent pas

exclusivement. Ceux-là recherchent aussi le caractère, le dessin, l'élégance, la ligne et le style, et plusieurs, à la suite de Marilhat, n'ont-ils pas rencontré, en effet, les accents d'une poésie fière et d'une imposante originalité?

M. Ziem est un des pèlerins orientaux qui ont eu le plus de succès. En passant, il s'était arrêté à Venise; puis il avait fait station dans les îles de l'Adriatique. Finalement, à son retour de Turquie, il était riche d'un fort agréable assortiment de jolis tons qui se mirent à trembloter sur la toile comme de petits échantillons de soie agités par la brise. Cela plaisait et n'était pas, à bien considérer, sans charme. Cependant la provision des jolis tons est, paraît-il, épuisée, les échantillons ne tremblotent plus, et les trois *Vues de Venise* que nous donne cette année le peintre ne sont que de lourdes et molles ébauches du caractère le plus vulgaire. M. Ziem.

Un autre Oriental, M. Th. Frère, dont la palette a souvent incendié le sable du désert et passé au bleu indigo le ciel de Balbek ou de Smyrne, nous conduit en une seule fois dans la haute Égypte, au Caire et à Constantinople. Au premier abord, si ces tableaux vous plaisent, tant mieux, mais partez vite; autrement vous ne tarderiez pas à reconnaître que la M. Th. Frère.

couleur est veule et discordante, que les personnages sont flasques, sans os et sans muscles.

MM. Dauzats et Flandin.

N'allons pas oublier M. Dauzats, ni M. Flandin, le premier trop froid, le second trop incandescent.

MM. Huguet et Washington.

Mentionnons M. Huguet, trop brutal dans la *Halte de Bicharis;* M. Washington, trop confus dans les *Nomades du Sahara,* et signalons deux bons débuts : celui de M. Brest et celui de M. Mouchot.

M. Brest.

La *Place de l'At-Meidan à Constantinople,* par M. Brest, est d'un aspect vif, net, écrit avec une heureuse franchise. Les lumières paraissent d'or et d'argent, le ciel est d'azur. Partout circulent des petits personnages bien touchés, et, au centre, à l'entour d'une manière de boutique, se forment des groupes bigarrés de costumes pittoresques et brillants. L'exécution est originale. Dans le côté droit, il y a des constructions blanches, dont les demi-teintes sont d'une bonne localité. La *Pointe du sérail* renferme également des qualités tout à fait intéressantes. Mais j'aime moins le *Bazar des drogues.*

M. Mouchot.

L'autre nouveau venu, M. Mouchot, ne nous embarrasse pas plus que M. Brest. *La Rue du Caire* et *le Bazar des marchands d'étoffes au Caire* sont d'un pinceau un peu timide peut-être, mais qui sait fort bien déjà creuser une toile. La couleur est charmante, l'harmonie a de l'unité et les ombres sont d'une lim-

pidité chaude et sereine. Que l'artiste, maintenant, prenne ses personnages un peu plus au sérieux; qu'il s'applique à les peindre d'une manière précise et ferme; qu'il accuse, en même temps, ses premiers plans avec plus de solidité, les choses iront bien mieux encore. Le paysage intitulé *Bords du Nil* a beaucoup de physionomie, et l'*Intérieur de forge* est d'un effet senti avec une spirituelle vigueur.

Le *Souvenir de l'oasis de Tolga* (Sahara algérien) et la *Route d'El-Kantara* (province de Constantine), par M. Bellel, sont d'un caractère grave et distingué. La ligne est belle, cadencée toujours dans le sens de la simplicité et de la grandeur. M. Bellel.

Le *Passage d'une caravane au gué de la mer Rouge*, par M. Berchère, paraît lourd et dur. Des *Environs de Damiette*, il faut en dire autant; mais dans les *Ruines du temple de Rhamsès le Grand, à Louqsor*, le temple est beau et son massif profil se découpe en contours puissants, majestueux. Quant au fond, il faudrait le refaire, ainsi que les animaux qui errent au milieu de ces énormes débris de granit. Le *Temple d'Hermonthis* (haute Égypte) est le meilleur des tableaux exposés par M. Berchère. Le monument dessine sur le ciel une silhouette d'une mâle élégance, d'une noble sévérité; les troupeaux qui viennent se M. Berchère.

désaltérer à la mare du premier plan sont d'une heureuse composition; la couleur a beaucoup de finesse et de profondeur; enfin le travail est sobre, sérieux, correct, sans sécheresse ni froideur.

M. Belly. Mais un artiste qui prend une place importante, la première à certains égards, dans le cycle des Orientaux, c'est M. Belly. Voyez surtout ses *Pèlerins allant à la Mecque*. Quelle gravité dans ce défilé d'hommes et de chameaux, qui du premier plan se prolonge à l'infini pour s'enfoncer dans les dernières vapeurs de l'horizon ! Les bêtes marchent d'un pas placide et régulier; les hommes : Cophtes, fellahs, Nubiens, nègres du Soudan, Turcs, Bédouins, Maugrabins, Abyssiniens, habitants du Sennaar et du Darfour, de la haute et basse Égypte, chacun portant fortement énoncés sur le visage et dans le costume les caractères particuliers à sa race ou à sa nationalité, s'avancent avec une impassibilité fataliste et gardent un religieux mutisme. Plusieurs vont à pied; quelques-uns sont assis sur la gibbosité des animaux aux longs cols; tous suivent, sans s'écarter d'un pas, le chemin que tracent sur la plaine les os blanchis des bêtes abandonnées par les caravanes des années précédentes. Le sol est effroyablement aride. Le soleil grille les yeux, calcine la peau, brûle les étoffes, et ses rayons tombent perpendiculairement sur les pèlerins, qui ne projet-

tent que des ombres courtes et maigres. Quelle chaleur, ou plutôt quelle fournaise! Quel étouffement! quelle poussière de feu! quelle silencieuse immensité! quelle épouvantable solitude!

La caravane arrive sur le spectateur. Si le peintre avait donné aux premières figures les proportions de la nature, instinctivement on se jetterait à droite ou à gauche pour laisser le champ libre, et dans l'idée qu'on verra passer de profil cette procession qui se présente d'abord de face. Un chameau du second plan allonge son col mélancolique, pour atteindre, sans sortir du rang, une herbe qui pousse, rabougrie, à un mètre en dehors du chemin. A ce détail, on reconnaît que l'artiste, tout en restant sincère, ne néglige pas les ressources de l'habileté; car ce col ne se développe ainsi que pour rompre la ligne et ajouter adroitement à la profondeur de la perspective. Je ne me plains pas de ce trait, monsieur Belly; au contraire, je vous en félicite, parce qu'il est heureusement rencontré.

Maintenant, le dessin des animaux et des hommes offre-t-il des points faibles que la critique puisse faire ressortir? Nous n'en savons absolument rien. Le tableau impressionne vivement par ses dispositions d'ensemble et sa magistrale harmonie; les personnages paraissent marcher avec aisance, ou bien être

assis sans contrainte; on voit des types facilement saisissables; la charpente des bêtes semble affirmée en touches robustes, significatives, mises en toute connaissance de cause; la pâte est solide, ni trop rugueuse, ni trop lisse; la couleur est superbe avec des lumières intenses sans dureté, des ombres vigoureuses sans lourdeur; de plus, il y a sous le ventre des chameaux de larges reflets d'une localité magnifique, n'en voilà-t-il pas autant qu'il faut pour faire déclarer le tableau excellent, sans se donner la peine de l'éplucher dans ses menus détails? L'affirmative n'est pas douteuse. Aussi la toile de M. Belly est-elle unanimement proclamée l'une des meilleures du Salon.

L'*Effet du soir dans le désert de Tyh* (Sinaï) présente des lignes qui s'équilibrent parfaitement bien. Une caravane chemine dans la plaine. Couleur très-fine et très-locale. L'*Avenue de Choubrah, environs du Caire,* est aussi un bon tableau. Toutefois la tendance qu'aurait la coloration de M. Belly de se teindre d'un ton vague de chocolat ne se manifeste-t-elle pas ici d'une manière sensible, et ne peut-on pas faire la même observation à propos des *Bords du Nil?* Ce dernier cadre, d'ailleurs, est plein de mouvement, et la foule des barques, dont les mâts et les cordages paraissent emmêlés, est d'un effet très-curieux. A ces

derniers tableaux, il faut préférer les *Abords d'un village égyptien*. Le terrain qui s'abaisse au premier plan se perd dans une mare vers laquelle se dirige un beau groupe de buffles fortement dessinés et largement peints. A droite, au sommet de la berge, il y a des bouquets d'arbres et des huttes. Au fond, des palmiers et quelques habitations découpent sur le ciel leurs bruns contours. Cette toile est d'un beau style.

M. de Tournemine est un peintre fort agréable. Il a la touche leste, le trait facile, la répartie vive, et de sa palette jaillissent à tout instant des étincelles d'esprit. Aussi ses tableaux sont-ils des bouquets de jolis tons, assemblés avec goût, accouplés d'une main légère. Les *Flamants et Ibis* (bas Danube), avec leurs ailes roses et leurs pattes longues comme des échasses, ont un aspect neuf, inattendu et tout à fait réjouissant; le *Café à Adalia*, avec sa terrasse qui domine une mare où s'ébattent des canards, avec ses arcades qui laissent apercevoir, à droite, la cité turque, est d'un agencement bizarre; et dans le *Soleil couchant* (bas Danube), il y a des roseaux et des ajoncs, au fond une ligne rocheuse, et dans le ciel un vol de canards qui produisent un piquant effet. Ces trois tableaux sont des meilleurs et des plus intéressants que nous connaissions de M. de Tournemine. M. de Tournemine.

Par Allah, voici des cavaliers qui passent comme un M. Fromentin.

torrent! Ils reviennent de la fantasia. A l'humeur qu'ils en rapportent on voit bien que, pour eux, la fête continue jusque dans ce chemin creux. M. Fromentin a vraiment l'instinct du mouvement. Les chevaux bondissent, les draperies fouaillent l'air, les armes jettent des feux de prismes, les hommes se tiennent droits sur les étriers, ou bien se couchent sur la selle, ou bien encore s'inclinent fortement à droite ou à gauche, et ce tourbillon d'hommes, de bêtes, d'armes et d'étoffes, se précipite avec une furie étrange. Ce n'est pas que le peintre ne sache être calme à l'occasion et tracer des contours reposés. Regardez plutôt le *Berger kabyle* tenant dans ses bras un agneau trop faible encore pour une longue marche. Le cavalier n'est-il pas admirablement assis sur sa belle monture grise, à l'œil chaud, au crin noir, à la croupe un peu avalée, aux membres sains comme l'acier? Ne dirait-on pas une figure de Phidias? Quelle simplicité hardie, quelle grâce dans ce noble profil! Aucune voix ne s'élèvera contre cette toile charmante, le chef-d'œuvre de l'artiste, car il n'est pas possible de désirer plus de souplesse dans l'allure, plus d'élégance dans la silhouette, plus d'unité dans l'effet. On dira peut-être que la peinture est mince, que les reliefs ne sont pas assez ressortis, et puis que les moutons que pousse le cavalier devant

lui sont d'un ton sourd, que les fumées pointant des foyers du plateau donnent aux montagnes du fond une échelle impossible ; mais rien de plus, je pense, et chacun trouvera le dessin très-bien entendu, la couleur d'une exquise finesse, l'exécution d'une originalité singulièrement distinguée, merveilleusement spirituelle.

M. Fromentin possède un tempérament de coloriste. Cependant les tons qu'il manie le mieux, ce sont les clairs et les demi-teintes. Dans les ombres, au contraire, il semble gêné, inquiet, comme enclin à tomber dans l'opacité. J'ai déjà parlé des moutons du *Berger kabyle*. Dans les *Cavaliers revenant de la fantasia*, j'aurais pu signaler également les chevaux du coin de droite : ils sont d'un jaune plombé qui jure dans l'harmonie si limpide de la toile, et en continuant la revue des tableaux de M. Fromentin, on aurait plus d'une occasion, peut-être, de remarquer que la palette de l'artiste pèche effectivement sous le rapport des notes graves.

Aux *Cavaliers revenant de la fantasia* on a reproché l'indécision des formes et le lâché apparent du travail. La critique s'égare cette fois, parce que cette indécision et ce lâché sont comme voulus par la circonstance. Ne contribuent-ils pas beaucoup, en effet, à traduire la rapidité désordonnée de ces hommes et

de ces animaux? Quand nous voyons défiler au galop un escadron de hussards, saisissons-nous les contours des chevaux et des cavaliers? Évidemment non. Cependant ils existent dans la nature; mais l'agitation de la course fait qu'on ne peut les apercevoir. Puis, si l'escadron se met au trot, ils commencent à devenir plus distincts; ils le sont davantage s'il prend le pas; ils ne le sont tout à fait que s'il reste immobile. En sacrifiant la précision des formes et du rendu, M. Fromentin a donc bien mieux exprimé l'élan de son groupe et s'est approché de plus près de l'imitation littérale de la nature, que s'il avait accentué chaque muscle, chaque os, chaque chiffon que soulève le vent. Aussi ce qui peut manquer à son cadre en exactitude de détail est-il largement compensé par la vérité de l'ensemble. Le sujet ne réclamait qu'un effet, qu'une simple apparence. Cet effet et cette apparence expriment-ils suffisamment l'idée que l'artiste a eue en vue? Là est toute la question.

Maintenant, ce mode d'interprétation n'offre-t-il pas des périls? Oui, sans doute, si le peintre, par exemple, devait en faire usage avec moins d'à-propos que dans les *Cavaliers revenant d'une fantasia*, et si des imitateurs l'appliquaient à tort et à travers. En ce qui concerne M. Fromentin, le *Berger kabyle* montre que l'artiste sait se conformer à d'autres exigences. Quant

aux imitateurs, ils en seront quittes pour apprendre à leurs dépens que la force de l'un peut devenir une cause de faiblesse chez les autres; et ce que M. Fromentin a admis par intuition, déduction ou souvenir, ils s'useront les doigts et l'esprit à le poser comme un principe pouvant s'appliquer indistinctement à toutes les conditions de lieu, de mouvement et d'effet.

Les *Courriers du pays des Ouled-Nayls* et le *Lit de l'Oued-Mzi* sont encore deux belles toiles, quoique la dernière paraisse un peu trop traitée en esquisse. Au Salon je n'aime pas les esquisses, parce qu'elles ont le tort de ne donner de l'art qu'une idée incomplète. Les connaisseurs les apprécient sans doute, mais elles déroutent le public qui n'y comprend rien et les raille, ou bien elles faussent certains esprits qui s'en engouent par système et s'en vont alors plus que jamais à la dérive. Quoi qu'il en soit, celle-ci est remarquable et les *Courriers* sont d'un grand effet. Lancés au galop, de profil, de gauche à droite, sur un terrain parsemé de hautes plantes sauvages, ces trois Arabes ont une vigoureuse allure, et le ciel qui se colore des teintes rougeâtres du soir est très-beau.

Quand nous aurons cité les *Maisons turques à Mustapha d'Alger*, d'une puissante intensité de ton

et d'une harmonie parfaite, et l'*Ancienne mosquée à Tébessa,* petit panneau excellemment bien touché, nous serons quittes avec M. Fromentin, l'un des artistes les plus finement vrais, les plus délicats et les plus originaux de ce temps-ci.

VIII

LES PAYSAGISTES

ET LES PEINTRES D'ANIMAUX

VIII

LES PAYSAGISTES
ET LES PEINTRES D'ANIMAUX

I

Un critique affirmait dernièrement que M. Daubigny rappelle le Poussin, mais avec plus de coloration et un meilleur sentiment de la nature. M. Daubigny.

Pour rendre sensible l'exagération d'une pareille louange, nous citerons quelques lignes de la biogra-

phie de Nicolas Poussin, par M. Ch. Blanc, écrivain dont les sympathies pour la peinture pittoresque ne sont pas douteuses.

Voici en quels termes le biographe apprécie le Poussin paysagiste.

« ..... S'il ne restait de lui que ses paysages, ce serait encore un des plus grands maîtres de l'art. Quelle richesse de composition, quelle majesté ! C'est la nature à son plus haut degré de grandeur et de noblesse, la nature qu'ont visitée les dieux de l'Olympe, et que le peintre a vue à travers ses poétiques souvenirs. Il ne laissera pas la campagne parler d'elle-même; il se servira de ses aspects pour nous rappeler les leçons de l'histoire, les graves enseignements de la philosophie. Sans doute, chaque détail est étudié dans sa réalité, le terrain est ferme, la feuille est touchée savamment à la manière du Titien; l'air est présent, les eaux sont limpides, les fabriques sont pittoresques et le fond est bien repoussé par la vigueur du premier plan; mais l'exécution positive de chaque partie n'empêche point que l'ensemble ne soit tout exprès ennobli et ne prenne une tournure héroïque. La pensée du peintre se promène dans la campagne comme ferait une muse sévèrement drapée, toujours imposante, quelquefois un peu triste. Comment décrire la magnificence du paysage qu'on appelle

Diogène, où le philosophe cynique est représenté jetant son écuelle à la vue d'un jeune paysan qui boit dans le creux de sa main! Quelle douce lumière, et comme on respire agréablement dans ce tableau! les terrasses, les pierres, les troncs raboteux, la branche renversée dans la mare, l'inégalité du gazon, les plantes grimpantes, tout est rendu avec précision; si le soleil frappe les tertres éloignés, le peintre les traite grassement, de manière à tenir compte de l'air interposé; mais ce n'est pas la dégradation des plans que j'admire le plus, ni l'élégance des édifices athéniens qu'on voit au loin parmi la verdure; ce qui me touche, c'est la tranquillité majestueuse de ces champs Élysées, digne patrie des philosophes, délicieuse nature, où l'air est tiède, où la vie est facile. Çà et là j'aperçois des maisons perdues comme le poëte les aime, *hoc erat in votis*; des maisons de Socrate, enveloppées d'arbres ou se baignant dans le fleuve et qu'on voudrait voir pleines d'amis.... Les *Funérailles de Phocion,* le paysage qu'on nomme l'*Écho* et surtout le *Polyphème,* sont autant de chefs-d'œuvre. Le coloris même en est harmonieux et séduisant, quoique sobre. Tout est poétique dans la composition du *Polyphème.* Rien n'est plus hardi en peinture, rien n'est plus heureux et plus imprévu que cette colossale figure qui, baignée dans les lu-

mières supérieures, produit l'effet d'un mirage immense. »

En regard de cette appréciation, nous placerons la critique que M. Th. Gautier a faite précisément des tableaux qui ont valu à M. Daubigny la fortune inattendue d'être comparé, je veux dire préféré à l'auteur du *Diogène* et du *Polyphème*.

« Il est vraiment dommage, dit le critique du *Moniteur*, que M. Daubigny, ce paysagiste d'un sentiment si vrai, si juste et si naturel, se contente d'une première impression et néglige à ce point les détails. Ses tableaux ne sont plus que des ébauches et des ébauches peu avancées. Ce n'est pas le temps qui lui a manqué, car il n'a pas exposé moins de cinq toiles assez importantes; c'est donc à un système qu'on doit attribuer cette manière lâche, que nous croyons dangereuse pour l'avenir du peintre, s'il ne l'abandonne au plus vite. Nous n'aimons pas plus qu'un autre le fini minutieux, admiration et joie des philistins, et nous admettons que l'artiste procède par masses. Nous n'exigeons pas de M. Daubigny les nervures d'une feuille au troisième plan; mais encore faut-il que les arbres s'agrafent au sol par des racines, que leurs branches s'insèrent à un tronc et qu'ils tracent sur le ciel ou l'horizon une silhouette distincte, surtout lorsqu'ils occupent le premier plan. Les arbres ne sont ni des plumets ni

des fumées. Les terrains même couverts d'herbe ont une assiette solide et ne ressemblent pas à de la terre glaise pétrie avec de la laine hachée..... Nous ne pouvons regarder l'*Ile de Vaux, à Auvers,* que comme une pochade d'après nature, bonne à suspendre au mur d'un atelier et à consulter pour faire un tableau. La rangée d'arbres qui borde l'île est à peine indiquée, et le saule du premier plan n'est qu'un frottis bleuâtre où l'on ne discerne ni branches ni feuilles. Le *Village près de Bonnières* est une bonne étude et rien de plus. Un motif si vulgaire, si peu pittoresque en lui-même, avait besoin d'être relevé par l'exécution pour être intéressant. Nous en dirons autant du *Lever de la lune.....* »

Et voilà qui est très-bien jugé.

En effet, si tout à l'heure nous nous plaignions des esquisses de M. Fromentin, à plus forte raison trouverons-nous les ébauches de M. Daubigny déplacées au Salon. Une ébauche! Mais j'en connais d'excellentes de peintres restés médiocres! Et quand on voit la foule des soi-disant connaisseurs se prendre de passion pour ces travaux dans lesquels le hasard joue quelquefois le premier rôle, n'est-on pas amené à croire que David avait un peu raison quand il disait : « On n'aime pas naturellement les arts en France; c'est un goût factice! » Une ébauche! Qu'est-ce donc?

Un essai tenté avant de se mettre en chemin, le jet brut d'une idée, — le brouillon d'un livre, pas même le scénario d'une pièce. Or, le peintre ou l'écrivain n'a rien fait tant que sa pensée n'est pas sortie des premiers langes, tant qu'il ne l'a pas revêtue de tous les avantages d'une forme nette, définie, laborieusement approfondie par l'étude et la méditation. Si les grands maîtres ne s'étaient fait connaître que par leurs esquisses ; si dans ces travaux préliminaires, tout d'instinct et de fantaisie, on ne voyait percer le chef-d'œuvre dont ils ne sont que le point de départ quelquefois informe, aurions-nous pour Raphaël, Léonard de Vinci, Poussin ou Lesueur, le culte d'admiration dont nous les entourons ? Je ne le pense pas.

Et que diraient nos amateurs d'ébauches, si le théâtre leur fournissait le scénario à la place de la comédie ou du drame, si l'éditeur leur vendait le brouillon au lieu du roman ou du poëme ? Ils sifflerait bel et bien le scénario, ils jetteraient au feu le brouillon—de même qu'ils congédieraient l'impertinent tailleur qui prétendrait augmenter leur garde-robe d'un habit à peine faufilé. Quant à moi, je tiens pour fort irrévérencieux envers l'art et envers le public les peintres qui prennent leurs aises jusqu'à étaler au Salon le fond de leurs cartons, et, à l'avenir, si le jury repoussait, d'où qu'elles se présentassent, les

ébauches, les pochades et les esquisses, il répondrait certainement au désir des vrais connaisseurs et aux intérêts de l'art. Il empêcherait en même temps le goût général de s'égarer sur des cadres inachevés, exécutés souvent sans réflexion, d'une faiblesse qu'on dirait résolue à l'avance, et qui les font prendre comme autant de témoignages de l'incapacité et de l'impuissance des artistes qui les produisent.

Certes, M. Daubigny n'est ni incapable ni impuissant. Ceux qui connaissent ses bonnes toiles, et il en a signé de fort belles, ceux qui retrouvent sous la lâcheté de ses insouciantes ébauches le germe de tableaux qui eussent pu être parfaits si l'exécution avait été poussée jusqu'au bout, savent combien est agréable et pénétrant le charme de son talent. Mais essayez de persuader au public que l'*Ile de Vaux*, le *Village près de Bonnières* et le *Clair de lune*, tout comme le *Parc à moutons* et les *Bords de l'Oise*, sont autant de chefs-d'œuvre, et le public, ouvrant des yeux agrandis par l'étonnement, se demandera si l'on se moque de lui, ou bien, et cette fois non sans raison, s'en ira en vous riant au nez.

Quant à la prétention qui fait de M. Daubigny le rival heureux du Poussin, je n'en parlerai pas. Après ce qui vient d'être dit, elle tombe d'elle-même.

II

Mais avant d'aller plus loin dans l'étude des paysages que l'on voit au palais des Champs-Élysées, réglons rapidement nos comptes avec quelques tableaux médiocres.

MM. Flers, Lapito. J. André, Deshayes, Gude, Gourlier, K. Girardet, Guiaud, Mellé, Hansch, Montalant, Véron, Boyenval, Girardon et Zund.

Les toiles de M. Flers sont fausses et acides; celles de M. Lapito le sont bien plus encore; celles de M. Jules André se distinguent surtout par leur lourdeur; M. Deshayes continue sa manière grise; je n'aime pas les paysages norwégiens de M. Gude, ni les sites français ou italiens de M. Gourlier. MM. Karl Girardet, Guiaud, Mellé, Hansch, Montalant, Véron, Boyenval, Girardon et Zund excellent dans le genre écran ou devant de cheminée, et, dans un *Groupe de bouleaux à l'automne*, M. Orry, qui n'est pas sans quelque talent, a fait reluire ses terrains et ses arbres comme des casseroles de cuivre. L'*Effet de lune*, de M. Victor Lainé, est d'une assez bonne impression; il est fâcheux que cela soit resté à l'état d'esquisse; la *Porte San Sebastiano à Rome* a du bon, et les *Bords de l'Anio* ont du très-faible.—Ces deux tableaux sortent du chevalet de M. Berthoud.—

M. Orry. M. V. Lainé. M. Berthoud.

L'*Effet de soleil couchant*, de M. Achille Lainé, est d'un aspect massif et baveux; M. Bluhm a de l'exécution et de l'habileté.—Pourquoi donc ses arbres dessinent-ils des silhouettes aussi grêles? Et ses feuillages, pourquoi semblent-ils percés à jour comme une écumoire? La *Seine à Valvin* et le *Rocher de Milly*, par M. Lapierre, ne sont pas de mauvais ouvrages; on en dirait cependant la peinture cardée comme de la laine à matelas. M. Guillaumet est ébouriffé, M. Veyrassat commun, M. Pasini froid, M. Martin glacial. Enfin, les paysages de MM. Justin Ouvrié, Schweinfurt, Stock, Viollet-le-Duc, Verschuur et de Fontenay n'attendent plus que le cadran d'émail blanc qui doit en faire des tableaux-horloges du plus puissant intérêt.

M. A. Lainé.

M. Bluhm.

M. Lapierre.

MM. Guillaumet, Veyrassat, Pasini, Martin, J. Ouvrié, Schweinfurt, Stock, Viollet-le-Duc, Verschuur et de Fontenay.

Maintenant, aux paysages de M. C. Donzel il faut s'arrêter quelques instants. Le *Rocher de Chauvau* paraît, je crois, un peu mince, et la butte de gauche manque d'épaisseur et de solidité; mais le *Chemin de Ribagnac* est bien, et ce tableau montre les préoccupations d'un esprit distingué. J'aime cet effet doux et solide en même temps; les bruyères qui poussent au hasard, en grosses touffes, sur le terrain poussiéreux, exhalent des parfums qui rappellent la vraie campagne, et leurs fleurs, en fines quenouilles, jettent des notes rosées qui font merveille dans la symphonie.

M. C. Donzel.

M. Dusaussay. *Avant l'orage*, de M. Dusaussay, réclame aussi une minute d'arrêt : le ciel est chargé de nuages gros de pluie, c'est une tempête qui souffle ; les peupliers, à moitié dépouillés de leurs feuilles, se courbent sous un vent terrible. Ce cadre a beaucoup de vérité. Les tableaux de M. Flahaut sont moins satisfaisants ; — la *Ferme normande* a, toutefois, de belles parties.— Mais ceux de M. Émile Breton séduisent tout à fait par leur cachet de franchise et de sincérité. A l'ensemble de l'harmonie, au caractère de la couleur, on voit bien que l'artiste se forme sous l'œil de son frère, l'auteur des *Sarcleuses*.

M. Flahaut.

M. É. Breton.

M. Gassies. Le paysage (1210) de M. Gassies est très-fin et d'une touche agréablement spirituelle ; dans ceux de M. Ségé, on reconnaît l'homme soucieux de la nature et l'interprétant parfois avec bonheur.—Le n° 2862 n'est-il pas d'un vert trop absolu ?—La *Route près de la mer*, de M. Louvrier de Lajolais, offre des lignes dont l'heureux balancement dénote chez le peintre le sentiment de la distinction.—Peut-être la couleur de ce tableau tire-t-elle trop sur le gris.—Dans la *Lisière de forêt*, de M. Oudinot, on voit à gauche un bel arbre, au milieu un sentier qui décrit un joli contour, et un effet général, une manière qui rappellent M. Corot avec des silhouettes mieux assises. M. Palizzi, d'un pinceau fort habile, a semé beaucoup de bonnes cho-

M. Ségé.

M. Louvrier de Lajolais.

M. Oudinot.

M. Palizzi.

ses dans une *Forêt* d'un ton noir, lourd et sans profondeur, et la toile qui représente les *Ruines du temple de Pœstum*, par le même artiste, est d'une couleur qui frise de près la tristesse et la monotonie. Enfin, M. Lambinet, qui a signé un travail assez faible, le *Port-Marly*, en a exposé un autre, la *Rivière de Veules*, qui ne brille pas sans doute par l'unité, mais où l'on trouve des morceaux bien exécutés : par exemple, les roseaux de gauche et les arbres de droite, au premier plan. M. Lambinet.

III

M. Corot a eu au moins deux manières. Autrefois c'était la forme qui préoccupait le peintre. La silhouette d'un arbre se découpant en clair sur un fond sombre, ou bien s'enlevant en vigueur sur un ciel limpide le séduisait et l'arrêtait ; un site resserré, un horizon peu étendu et coupé par des arbres se profilant minces et sveltes, des lignes composées dans le grand style, voilà ce qu'il recherchait avec le plus grand soin. Il préférait alors les effets francs et décidés. Une brosse large, détaillée à l'occasion, toujours ferme et incisive, — quelquefois dure et métallique,—une couleur puissante,—sou- M. Corot.

vent opaque dans les ombres,—de la distinction, un dessin châtié et plein d'élégance, voilà encore les auxiliaires dont l'intelligence et la volonté de l'artiste savaient s'entourer. Aujourd'hui, M. Corot fait résonner une autre corde. Le dessin est moins précis,—on peut même dire que chaque jour il va s'estompant davantage ;—la touche a moins d'affirmation, la couleur a perdu son caractère robuste et viril, et cependant la dernière expression de ce talent a un charme vague et indéfini qui vous attire et vous attache, causant les sensations exquises que font naître les poésies elles-mêmes de la nature. On respire à larges poumons sous ces arbres sans contour saisissable ; on circule autour des chênes, des ormes, des bouleaux ; un air pur abonde de tous côtés, l'herbe est humide, son arome nous réjouit : c'est la fraîcheur du matin ou l'heure chaude du milieu du jour, ou bien la tiède langueur du soir.

Voilà, je crois, comment peuvent se définir les deux époques de la carrière artistique de M. Corot : dans la première, c'est l'homme qui se forme, étudie, observe et choisit sa route ; dans la seconde, c'est le poëte qui rêve, sourit et chante.

Il s'en faut cependant que les inspirations de l'artiste soient toujours également bonnes, et la muse de M. Corot n'est pas fidèle et infaillible au point de

chanter toujours en mesure des mélodies constamment agréables. Ainsi, qu'est-ce que le *Lac?* Un fouillis de tons bavocheux qui salissent la toile comme un griffonnage d'enfant salit le papier. Et *Orphée?* Le paysage d'*Orphée* vaut le *Lac,* mais les figures sont encore au-dessous du paysage. Et la *Danse de nymphes?* On commence à retrouver le poëte dans l'ondulation un peu efféminée des arbres, le calme du ciel et le frémissement harmonieux des grandes herbes; mais les hôtes de ce bocage, poupées bourrées de son, court vêtues de guenillés, font vraiment peine à voir. Et le *Soleil levant,* et le *Souvenir d'Italie?* Ah! cette fois nous tenons la bonne veine, et voilà deux échantillons charmants du style d'églogue que le peintre emploie avec tant de grâce. Le motif du *Soleil levant* est très-heureux, les valeurs de tons les plus fugitives y sont victorieusement observées, le ciel vibrant et lumineux s'étend bien au delà de l'horizon, et la feuillée qui tremble au bout des menues branches est immergée dans une atmosphère limpide et tendre. On ne peut pas dire sans doute que cela soit vrai dans l'acception servile du mot; mais la nature y tient un langage d'une simplicité antique. Ce ne sont pas non plus les lignes savantes d'un style austère qui retiennent seules notre esprit; mais un sentiment plus intime et plus doux, celui des harmonies

sereines de la campagne pénètre jusqu'à notre cœur.

Le *Souvenir d'Italie* nous conduit au milieu d'impressions du même caractère. Le fond, baigné d'une légère teinte d'améthyste, est surtout ravissant.

M. Aligny. Les paysages de M. Aligny sont d'un sentiment beaucoup plus grave que ceux de M. Corot. Ce n'est pas qu'on découvre de douce moiteur dans le coloris, ni de brise, ni de frisson dans les ombrages ; tout est ferme, d'un aplomb rigide; les lignes s'allongent ou se relèvent avec une solennité théâtrale, sans atténuation, sans sacrifices ni complaisances. Il est bon d'être éloquent sans doute ; mais en restant toujours sur le même ton élevé ne court-on pas le risque de devenir monotone, j'allais dire ennuyeux? En fait de style, le Poussin, à coup sûr, est un modèle, et, sous le rapport de la noblesse de l'expression, il ne serait pas aisé de le prendre en défaut. Cependant il daignait n'être pas ennemi des sourires de la nature ; au contraire, on voit qu'en maintes circonstances, variant le rhythme de ses allures, d'un mouvement facile et mesuré en même temps, il se plaisait à s'en faire l'interprète. Je crains que la poétique de M. Aligny ne soit trop revêche, et que des terrains de marbre et des arbres de tôle ne fassent tort à ses compositions, dont le principe est quelquefois excellent. M. Aligny a exposé trois tableaux :

les *Baigneuses* (souvenir des bords de l'Anio), le *Tombeau de Cecilia Metella* et *Souvenir des roches scyroniennes*.

M. A. Desgoffes.

M. A. Desgoffes est bien plus âpre encore que M. Aligny. C'est trop, c'est beaucoup trop. Aussi finissons-nous par avoir des paysages d'une tournure tellement imposante, qu'ils en sont ridicules. C'est à prendre le style en haine. Nous ne parlerons pas des six tableaux que M. A. Desgoffes a exposés, parce qu'ils nous font peur : nous ne nous connaissons pas du tout à cette sorte de peinture.

M. P. Flandrin.

M. Paul Flandrin a fait bien mieux que cette année. Attendons que l'artiste, grand dessinateur, peintre d'un goût sobre, nous dédommage par de nouveaux cadres qui soient la représentation heureuse des sites arcadiens, dont son esprit comprend si bien les charmes, dont sa main a tracé souvent d'élégantes images.

M. Blin.

Nous ne sommes pas satisfait de M. Blin. Sous prétexte de grandeur, voilà qu'il outre la simplicité des lignes et des tons; son pinceau devient roide et pesant, sa couleur se fige dans une localité sourde de monochrome. Avec cela on est tout près d'arriver au pédantisme. *La Solitude* offre certainement de rares qualités de sentiment; aussi est-il fâcheux que la grisâtre et plate uniformité de la couleur fasse ressembler cette toile à une décoration de papier peint.

M. Français.

M. Français, au contraire, fait du style à propos. Il n'en met que dans certains endroits; je me trompe, il en met à peu près partout, mais à la condition de ne lui laisser prendre la prééminence qu'à bon escient. Doué d'une intelligence très-distinguée, il a beaucoup vu, beaucoup appris, beaucoup retenu. Comme il dessine très-bien, il n'est pas embarrassé pour planter un arbre en terre, et il le garnit de ses grosses et moyennes branches en homme qui connaît sur le bout du doigt l'anatomie du châtaignier ou de l'ormeau, du platane ou du chêne. Les lois qui régissent la basse végétation lui sont également familières; aussi, sur ses toiles, comme les ronces se cramponnent au sol ou s'enlacent entre elles, comme les herbes se joignent drues et hérissées ou bien molles et languissantes ! Notre artiste voit la campagne d'une couleur gaie plutôt que puissante, fraîche plutôt qu'ardente, tendre plutôt que robuste, paisible plutôt que tourmentée. Il aime les effets clairs et pleins d'allégresse, le ciel d'un bleu fin dans lequel flottent quelques nuages légers et blancs, la ligne ondulée de l'horizon se perdant en gris d'opale dans la vapeur du lointain et la rivière sans rides à la surface renvoyant au dehors, comme une glace, les rayons argentés du soleil.

M. Français est aussi fort habile à peindre la nature,

quand le soir poudre d'or les collines du fond et que le soleil perce de lames embrasées le feuillage des grands arbres. Il comprend très-bien l'émoi poétique de l'heure charmante du soir, et, par exemple, les *Bords de la Seine,* dont le lecteur a trouvé la gravure en tête de ce chapitre, est l'un des meilleurs ouvrages de l'artiste, l'un de ceux où il a le mieux combiné les caractères du style avec les accents de la vérité locale. Le ton du dernier plan est un peu rosé et un peu doré, en tous cas très-fin et parfaitement lié à celui du ciel. C'est un peu de la peinture de gens du monde, mais cependant c'est bien l'atmosphère étouffée d'une soirée du milieu de l'été. Le bouquet d'arbres de droite, d'une ligne ample, d'un contour ferme, d'une couleur soutenue, s'interpose entre ces chaudes bouffées et les devants du tableau qu'il couvre d'une ombre douce et pleine de fraîcheur; sur le tertre du premier plan, un jeune homme qui vient de se déshabiller s'apprête à prendre un bain, et, au sommet du coteau boisé qui ferme la perspective se dressent les arcades romaines de Marly. A coup sûr, cela est de notre pays, cela se trouve à la porte de Paris et la copie est littérale; seulement l'artiste n'a eu garde de la faire bourgeoisement textuelle; il est resté dans une gamme et un faire remarquables par la distinction, la largeur et la simplicité, et nous avons quelque

chose de beaucoup mieux qu'une photographie, qu'un portrait ressemblant.

Les deux autres tableaux de M. Français, la *Vue prise au bas Meudon*, et *Aux bords de la Seine, environs de Paris*, d'un sentiment plus léger et plus souriant que le précédent, sont aussi d'un goût très-agréable. La couleur a des teintes transparentes; la pratique, des touches vives et loyales, et l'ensemble comme l'aspect même de la nature.

IV

Les paysagistes qui se rattachent plus ou moins directement au grand style ne nous retiendront pas plus longtemps, et nous allons reprendre l'examen de ceux qui s'efforcent de nous intéresser en nous rendant sensibles les beautés obscures de la nature. Ceux-là ne recherchent pas d'autre poésie que celle que dégage la saveur agreste des buissons, des prairies, des rochers, des futaies, d'une modeste chaumière égarée au milieu des blés mûrs, assise sur le bord d'un sentier poudreux. Quels artistes, quand on y songe, que ces Hollandais qui ont ouvert et éclairé la voie du paysage familier! Quels maîtres! quels modèles! quel charme! quel indéfinissable langage! Ruysdaël, rêveur inquiet, si grand et si ému; Ber-

ghem qui voulait la campagne gaie, heureuse, avivée de riantes clartés; Jan Both, qui se fit une originalité en empruntant à Ruysdaël son sentiment intime de la nature et à Claude Lorrain son goût pour la noble cadence des lignes; Hobbema, penseur recueilli, sévère, calme et profond; Wynants qui dirigea Wouverman et van de Velde; Everdingen, Moucheron, Waterloo, Asselyn, Pinacker, van der Heyden, nos peintres vous imitent; en est-il un seul qui vous égale?

M. Th. Rousseau.

Cependant M. Th. Rousseau vient en tête de ceux qui ont le mieux rencontré les notes exactes de l'harmonie champêtre. C'est aussi l'un des plus habiles, des plus convaincus. Son tableau de la présente année ne suffirait pas sans doute à lui donner le premier rang; mais en mémoire du passé nous oublierons le présent. Au résumé, le *Chêne de Roche* est une erreur, je le veux bien, mais l'erreur d'un homme auquel il faut savoir gré d'accuser ses défauts en termes aussi mâles et aussi robustes. C'est une bizarre composition que celle de ce *Chêne de Roche:* le tronc surgit noueux et tourmenté de masses d'épines et de blocs de grès, et les racines étendent de tous côtés leurs anneaux de serpent; les branches se tordent et grimacent, et le feuillage luxuriant remplit toute la partie supérieure de la toile, dont le bas est abondamment garni d'herbes et de ronces épaisses. Or les blocs de

grès moisis et couverts de mousse, la végétation, le tronc, les branches, les racines, les feuilles, tout est du même vert, ton brutal, acide et violent d'une intensité intempestive, d'une énergie exubérante. Quant à l'exécution, elle est uniformément détaillée, le peintre ayant procédé par touches égales. On dirait une tapisserie au petit point. L'œuvre est manquée sans doute; néanmoins il n'y a qu'un homme fort qui puisse avoir des défaillances de cet ordre, et M. Rousseau en se fourvoyant a su garder une autorité qui fait bien augurer encore de l'avenir.

M. Achard. Nous citerons avec éloge la *Chaumière* de M. Achard, — d'un vert jaunâtre cependant, — et, du même artiste, les *Bords de la mer aux environs d'Honfleur*, dont la silhouette est fort bonne; nous signalerons, le *Chemin des Trembleaux*, peinture assez distinguée de M. Antiq; l'*Église d'Haute-Isle, près la Roche-Guyon*, tableau original de M. Legrip; quelques toiles d'un bon sentiment de M. Bernier; les cadres de M. Castan, où l'on trouve des qualités de dessin et des tons vitreux, une pratique facile et une pâte inconsistante; enfin les trois tableaux de M. Hanoteau.— Le meilleur est le n° 1442, *une Matinée de pêche sur la Canne*. L'artiste fera bien d'avoir l'œil sur ses masses d'arbres qui manquent en général d'épaisseur, et sur son exécution, à laquelle des touches plus

M. Antiq.
M. Legrip.
M. Bernier.
M. Castan.
M. Hanoteau.

fermes ajouteraient beaucoup de valeur. D'ailleurs, la couleur est fraîche, l'effet paisible, large et juste, quoique timidement écrit.

M. Desjobert est un fin dessinateur. Il trace le contour d'un tronc, il attache les branches avec une sûreté, une conscience et une exactitude qui dégénèrent peut-être en sécheresse, mais qui prouvent chez le peintre une connaissance positive de la structure et de l'anatomie de l'arbre. Et puis, il y a dans tout cela, en outre d'une étude profonde de la nature, du goût et de l'élégance. Voyez l'*Intérieur du bois*, comme tout se suit et se tient; et la *Prairie au bord de la Marne*, comme le ton en est vrai et le travail habile! Vous trouverez, je pense, que la brosse, dans cette toile, a touché d'un peu trop de détails le tronc des arbres, ainsi que dans les *Paysagistes* et dans les *Environs de Granville*, tableau très-fort cependant; mais l'*Étude de forêt en automne* a de l'ampleur et de la solidité et *Sous les pommiers* est une œuvre tout à fait remarquable. Les personnages principaux sont les patriarches du clos, deux pommiers bien étoffés et solides sur leur base. La verdure qui s'étend de l'un à l'autre et qui forme la ceinture d'une mare est bien un peu jaune; d'autre part, la masse d'arbres du fond à droite semble trop bleuâtre; mais que les deux pommiers sont beaux et joliment dessinés! M. Desjobert.

Et, à gauche, les autres arbres et les terrains dans l'ombre sont parfaits.

M. Chintreuil. Cette année, M. Chintreuil se fait une bonne situation. Son maître, c'est M. Corot, dit le livret; je crois plutôt que c'est la nature. Aussi en exprime-t-il les beautés avec naïveté, les acceptant comme elles se présentent, sans se tourmenter l'esprit pour leur trouver des agréments qui les rendraient plus parfaites. Voilà un pré, un ruisseau, une rivière, un terrain plat ou montueux, des genêts en fleur dans la lande déserte, un ciel uni ou chargé de nuages qui vont se fondre en averses, des arbres rebroussés par la tempête, des herbes moirées et couchées par le vent, et le peintre, sans employer aucun artifice, fixe ces choses sur la toile ainsi qu'il les voit. Aussi dès que l'œil du spectateur s'arrête sur l'œuvre, il est frappé du cachet de sincérité qui s'y trouve empreint. Ce n'est pas que M. Chintreuil copie indistinctement tout ce qu'il rencontre, et qu'il ne fasse point de différence entre toutes les heures du jour. Il se met en quête, au contraire, de motifs et d'effets très-simples, il est vrai, mais assez neufs pour que leur représentation nous charme, en rappelant le souvenir d'effets et de motifs dont la réalité ne nous a peut-être fourni qu'une seule fois l'image. Le n° 618 — l'*Aube après une nuit d'orage*, est surtout réussi. — Des saules,

plantés à gauche, entre-choquent leurs branches fouettées par un reste de bourrasque; la rivière clapote, une barque abandonnée s'en va à l'aventure, un cadavre a été rejeté sur la rive, et le ciel, qui n'est pas encore calmé, s'éclaire des premières lueurs du matin. L'aspect de ce tableau est profondément triste et d'une vérité saisissante.

M. Anastasi prend une manière petite et lourde. Son tableau intitulé : *Après la pluie* (Hollande) et dans lequel un arc-en-ciel décrit sa courbe lumineuse, montre de bonnes parties, principalement dans les fonds; mais les arbres malmenés par le vent ont un feuillage de plomb. Le *Village de Wilemsdorp au clair de lune* est meilleur. Le motif est joli, le site a de l'étendue. Cependant ce moulin, cette barque, ces plis de terrains, ces herbes qui pointent au-dessus de l'eau, les Hollandais nous en ont déjà donné cent éditions préférables à celle de M. Anastasi. M. Anastasi.

En fait de clair de lune, parlez-nous de la *Vue du bas Rhin*, par M. Saal — un Prussien. A la bonne heure. C'est de ce petit cadre, morceau d'une précieuse finesse, d'une vérité parfaite, qu'on dira en toute conscience qu'il rappelle les beaux panneaux de van der Neer. M. Saal.

Autre clair de lune : *Débarquement de fourrages sur les bords du Rhin*, par M. Baudit; la silhouette M. Baudit.

du bateau qui occupe le centre de la toile est belle, l'effet général est grand, le ton tranquille et silencieux. Le *Soleil couchant sur les bords du lac de Genève* ne paraît pas exempt de duretés, et la *Dent du Midi* (vallée du Rhône) a des fonds qui s'attachent mal aux devants. Ceux-ci d'ailleurs sont lourds et opaques. Ces deux derniers tableaux sortent également de l'atelier de M. Baudit.

M. Busson. La commission de la loterie a acquis de M. Busson un tableau que l'auteur intitule : l'*Été de la Saint-Martin* (Touraine). A droite se dresse un chêne majestueux, dépouillé en partie de son feuillage; un peu plus loin on voit d'autres arbres; le terrain se dérobe brusquement au centre et à gauche. Le versant opposé de ce ressaut est un coteau noyé dans les vapeurs dorées du soir, et l'horizon se perd dans les teintes du soleil couchant; dans le coin gauche, il y a des petits arbres d'une jolie tournure. L'aspect automnal de ce paysage est bien rendu. *Après les pluies d'automne* (Vendômois) nous plaît moins; sous quelques lourdeurs, on trouve cependant certains accents de nature dont il ne faut pas oublier de féliciter le peintre.

M. Harpignies. Les tableaux de M. Harpignies ont du bon. Dans l'un, c'est le ciel qui est bien trouvé; dans l'autre, c'est la végétation; celui-ci a des lignes heureuses, celui-

là une assez belle coloration. Mais la couleur manque presque toujours de transparence, la pratique est lourde et maniérée, et les terrains et les arbres n'ont pas plus de saillie qu'une planche.

M. Nazon.

Nous aurions pu sans inconvénient enrôler M. Nazon parmi les peintres de style, et il est possible que l'artiste, confondu avec ceux qui aiment la nature telle qu'elle est, sans la vouloir plus belle, ne se trouve pas à son rang. M. Nazon, en effet, ne saurait se contenter du premier buisson venu; il choisit, il épure, il simplifie, il élague, il ébranche; aussi ses prés et ses arbres prennent-ils un air particulier de contentement et de quiétude. On aimerait parcourir les sites que représente le peintre, et s'y égarer, non pour y promener une pensée chagrine, mais pour s'en aller le nez au vent, le cœur en joie, le pied allègre, jouir de la paix des champs. Les deux paysages que l'artiste a exposés paraissent jumeaux; on dirait le même tableau retourné : ciel uni et légèrement empourpré par le soleil couchant; rivière limpide, laissant à découvert des bancs de sable doré, arbres minces, peupliers élancés au bord du cours d'eau; harmonie paisible, herbe fraîche et verte, température agréable, aspect vrai et recherche persévérante de l'élégance. Je crains cependant que M. Nazon n'ait ôté trop de branches et de feuilles à ses peupliers. Réduits ainsi

à leur plus simple expression, on ne serait peut-être pas éloigné de les prendre pour des manches à balai. A cela près, les ouvrages de ce peintre estimé annoncent un grand goût et un sentiment très-développé de la distinction.

M. Lavieille. L'effet de neige par un soleil couchant, de M. Lavieille, est d'un agréable réalisme. Cela s'appelle : *Les derniers rayons à Précy-à-Mont.* Nous sommes dans la rue même du village. A gauche, nous avons des maisons ; à droite, des squelettes d'arbres; au-dessus, un ciel pur et clair comme on en voit pendant certaines journées de décembre. La campagne cependant a revêtu sa blanche toilette d'hiver : il fait beau, mais le temps est sec, la gelée paraît sérieuse, la nuit sera glaciale, et les pieds dans six pouces de neige, nous soufflons sur nos doigts rougis. Les toits aigus des maisons se dressent sous leur linceul. Le peintre en a fort adroitement réchauffé les pignons de tons un peu dorés par le soleil déjà voisin de l'horizon. Ces passages antithétiques sont spirituellement interprétés. D'ailleurs, le motif général est bien dans le cadre et l'artiste a traité son sujet en homme assuré d'avance de se bien tirer d'affaire.— Encore un joli tableau de M. Lavieille. Celui-là a pour titre : *Lisière de forêt* à Villers-Cotterets. Le paysage est frais, gai, réjoui; j'aime beaucoup ces grands arbres aux troncs amincis

s'élevant tout droits de terre. *La route de Waban à Berck* n'est pas une aussi bonne toile que les précédentes.

M. Knyff — un Belge — a désormais assez de talent pour prendre place parmi nos meilleurs paysagistes. Ses tableaux ne sont pas des modèles d'originalité ; on y relève des maigreurs, des mollesses et des parties pesantes ; mais, en revanche, ils ont pour eux l'attrait de la vérité, et l'on y remarque un certain goût des grandes lignes, mérite qui n'est pas tellement banal qu'on puisse se défendre d'y prendre garde. M. Knyff.

Voici la description du *Barrage de Champigny*. Le tableau se divise en quatre zones longitudinales. En haut, le ciel ; plus bas, la campagne ; le barrage au-dessous, enfin une bande d'eau soutenant la composition. Le ciel a de la finesse et de la légèreté ; la campagne est ornée, à gauche, d'un massif d'arbres, à droite, d'un groupe de peupliers, et, entre ces deux belles coulisses de haute végétation, s'étend un terrain trop détaillé et s'enfonce un horizon mollement colorié, plus mollement peint encore. Mais le barrage empanaché de grandes ronces est très-bien. La ligne inférieure se trouve accidentée par une barque amarrée à la vanne du milieu, et le tout se mire dans l'eau la plus transparente et la plus claire qu'on puisse imaginer. Rien de plus simple que la *Gravière aban-*

donnée. Cette fois, deux zones seulement : le ciel et la plaine. La plaine offre au premier plan des coupures brusques et à pic qui donnent des mouvements pittoresque et inattendus de terrain ; puis, elle se prolonge bosselée de coteaux, d'arbres, de maisons et de moulins et se confond au loin avec l'horizon. Le ciel est mouvementé : d'un côté, il ouvre d'abondantes cataractes ; tandis qu'il resplendit, de l'autre, des rayons lumineux du soleil. Le *Souvenir du lac de Côme* semble un effort vers le style. Il y a de la lourdeur dans les arbres. Pour le *Rappel*, l'artiste n'a pas procédé par divisions horizontales. Un orage qui se prépare, un ciel remuant et bouleversé, une rivière pleine d'agitation, sur la rive, des saules secoués par le vent, hérissés d'une manière farouche ; le soleil glissant un rayon entre deux nuées et frappant d'une vive lumière une verte prairie et les blanches maisons d'un village éparpillé au milieu des saules, voilà le tableau. L'effet est curieusement vrai ; si l'exécution avait plus d'ampleur, de légèreté et d'abandon, c'est un chef-d'œuvre que nous aurions signalé.

V

Nous n'avons ni Lambert ni Molière. M. Troyon n'a pas paru et mademoiselle Rosa Bonheur ne se mèle plus aux luttes publiques. Cette double abstention est infiniment regrettable. Le Salon y perd, sans aucun doute, plusieurs bons tableaux, et le public, l'occasion de rapprochements précieux. En effet ces deux artistes, dont les tableaux diffèrent autant par le fond que par la forme, savent cependant représenter à peu près également bien les moutons paissant dans les prés et les bêtes à cornes foulant les gras pâturages. Aussi aime-t-on comparer la couleur de l'un, ainsi que le profond esprit de la nature qui anime ses ouvrages, avec le savant dessin, le caractère distingué, l'habile composition de l'autre. Ah! si M. Troyon avait le crayon de mademoiselle Rosa Bonheur! Ah! si mademoiselle Rosa Bonheur avait la brosse de M. Troyon!

Cependant MM. van Marcke et Jacque sont de la fête,

Et puisque je *les* vois, je me tiens trop content.

M. van Marcke.

M. van Marcke suit M. Troyon à la piste. Il s'arrête au milieu des mêmes champs, sous les mêmes ciels,

dans les mêmes chemins. Je crois en vérité qu'il lui emprunte les plus belles bêtes de son étable. Cependant, on remarque de l'incertitude et de la mollesse dans sa démarche. Peut-être a-t-il trouvé le secret des riches aspérités de couleur, des clairs empâtés dans le vrai sens des formes et des touches savamment distribuées selon les circonstances ; mais il ne s'en sert pas en toute liberté, et paraît ignorer encore le moyen d'intéresser le regard et la pensée en profitant avec à propos des ressources pittoresques qu'offrent les robes variées des animaux et le contraste de leurs différentes tonalités.

Quoi qu'il en soit, M. van Marcke a peint une *Récolte de betteraves à la ferme impériale de Grignon* qui, pour n'être pas une œuvre magistrale, renferme pourtant des morceaux exécutés d'une main très-intelligente. Le centre de la composition est occupé par une charrette attelée de deux paires de bœufs ; le tout se présente de profil, sauf le premier couple d'animaux qui, s'étant un peu retourné, fait face au spectateur. Des paysans chargent la charrette de betteraves. Les bêtes de timon sont bien ; je leur préfère cependant l'un des bœufs de la tête de l'attelage. M. Troyon signerait celui-là tout entier. Le ciel commence à s'illuminer des lueurs de l'aube ; sous ce jour amorti par les vapeurs grisâtres du matin, la

lumière frappe vivement les flancs des animaux, mais elle les éclaire sans les dorer, sans les égayer par les jeux imprévus du soleil. Le *Hameau* et la *Mare aux Pies* ne valent pas la *Récolte de betteraves.*

M. Jacque.

Tout le monde connaît les originales eaux-fortes de M. Jacque. Or, le graveur s'est fait peintre. Très-habile à bien rendre ce qu'il a bien observé, il met dans ses tableaux un grain de poésie, je veux dire comme l'arome des feuilles chargées de pluie, comme l'excellente senteur de l'étable, et la plainte des agneaux, et le bêlement inquiet des moutons. Le *Troupeau de moutons dans un paysage* nous transporte en pleine lande. Au second plan, à gauche, il y a un bouquet d'arbres et le ciel est assombri par de gros nuages gris : la pluie tombera tout à l'heure. Aussi le troupeau, tout en tondant l'herbe, revient-il à l'étable ramené par le berger et le chien. Ce n'est pas peint de main de maître; la brosse est parfois hésitante et les arbres sont plats; mais quelle bonne physionomie ont ces moutons, quelle vérité dans leurs allures, que leurs mouvements sont justes et variés ! Les animaux du premier plan sont surtout très-bien. Leur laine n'a pas été passée à l'eau de savon, ni bichonnée au peigne fin comme ceux de M. Auguste Bonheur que nous allons bientôt rencontrer dans une campagne balayée à l'instar d'un salon ; non, ils re-

viennent tout simplement des champs, ils rapportent la poussière de la route et leur ventre et leurs pattes sont crottées de la boue des chemins. Il y a au milieu de la cohue du troupeau un agnelet blanc tout à fait irréprochable.

Le *Groupe de moutons en plaine* a moins d'importance que le *Troupeau dans un paysage*; mais, comme facture, il est aussi fin et aussi fort.

M. Claude. Le *Rendez-vous de chasse* et la *Retraite* de M. J. Claude

M. Brissot. ne sont pas mauvais. M. Brissot peint spirituellement les bêtes. Un peu de charpente osseuse sous la peau de vos vaches et de vos bœufs, monsieur Brissot, et nous applaudirons. Le *Troupeau de moutons*, du

M. Meuron. reste, est joli. Les *Bergers bergamasques* de M. Meuron font paître des moutons médiocres dans un paysage borné par des montagnes assez bien peintes; mais

M. Salmon. M. Salmon, qui n'avait pas trop mal débuté cependant, confit aujourd'hui ses moutons et ses bergères, dans je ne sais quelle détestable pâte.

M. Thiollet. Dans les *Troupeaux changeant d'herbages*, M. Thiollet a placé sur le devant de la composition des moutons qui sont un peu grands pour les vaches du second plan. Le tableau est néanmoins agréable, et les *Vaches à une mare*, parmi quelques lourdeurs, laissent voir plus d'une partie bien exécutée.

M. Brown. M. Brown peint avec aplomb et avec esprit. Seule-

ment on désirerait que l'artiste serrât de plus près la nature. On voudrait aussi que, dans le *Steeple-chase*, les ombres fussent moins noires et moins luisantes, et que, dans les *Chevaux au vert*, la femme qui paraît entre les deux animaux fût supprimée. Elle est par trop insignifiante. A part cela, on trouve que le peintre a parfois du dessin, souvent de la couleur et toujours de la verve.

M. de Balleroy.

M. de Balleroy est un bon peintre de chiens. Dans *une Meute sous bois*, il y a de l'ardeur, de la fougue, et nous voyons des bêtes qui galopent au milieu des arbres et des taillis avec beaucoup d'élan. Le paysage de ce tableau, dû à la collaboration de M. Belly, est d'ailleurs magistralement traité. La *Retraite prise* renferme aussi des qualités précieuses. Le ciel est gris et pluvieux; des chiens conduits par deux piqueurs gravissent, le jarret fatigué, une butte très-escarpée; ils suivent une voiture chargée d'un cerf mort. Il y a surtout un chien qui monte seul, à gauche, dont le poil blanc, taché d'orange, est du plus bel effet. M. de Balleroy se livre aussi au portrait; mais son pinceau naturellement âpre et dur semble inhabile à donner aux chairs la souplesse et la vie. Cependant le portrait de M. X. exposé sous le n° 112 sera jugé avec faveur. Il est vrai que dans le temps, M. Baudry a fait d'après ce même M. X. une étude supérieurement

peinte, et je suppose que M. de Balleroy ne s'est pas privé de la consulter.

M. Brendel. C'est par excès de réalisme, que M. Brendel aime les moutons extrêmement sales et horriblement puants. Il réussit bien dans cette gamme bourbeuse ; mais il arrive que ses bêtes, au lieu d'avoir une toison de laine blanche, en portent une de copeaux noirs. Et puis, dans le nombre, que d'animaux boiteux, que de pattes cassées, que d'épaules démises, que de reins forcés ! C'est égal, la *Rentrée à la ferme* est d'un effet d'ensemble très-solide, et le peintre a peuplé le coin de droite d'oies et de canards très-ressemblants.

M. A. Bonheur. Loin de moi l'idée de prétendre que l'*Arrivée à la foire* de M. Auguste Bonheur soit un tableau médiocre. Au contraire, je déclare qu'on y signale une habileté extraordinaire, et, par endroits, un trompe-l'œil vraiment stéréoscopique. Cependant ce n'est pas assez. Une jeune fille, à droite, conduit des vaches ; à gauche, un jeune homme pousse des bœufs et des moutons. Eh bien, les vaches et les bœufs viennent d'être lavés à l'eau de Jean-Marie Farina et lustrés à l'huile antique ; les moutons crépés de frais répandent l'odeur du benjoin ; les arbres, les herbes, les haies, pomponnés avec soin, ont été époussetés à fond par un plumeau coquet, et jamais l'on n'a vu de poussière aussi propre que celle que soulève le pié-

tinement du troupeau. Ah ! M. de Florian, voilà bien le feuillage, et les sentiers, et les bêtes, et les paysans que vous avez rêvés et décrits ! Ah ! Messieurs Dubuffe père et fils, que cette campagne et ces animaux satinés conviennent bien aux dames de vos portraits de moire et de dentelles ! Mais quel charmant travail ! quelle adresse et que d'acquis! Le dessin est fort exact; il serait injuste de dire la couleur mauvaise; la conduite de l'outil est vive, intelligente et sûre, le détail parfaitement entendu, et, par exemple, au second plan, le taureau qui, la tête allongée sur la barrière d'un petit pré, regarde passer Estelle, Némorin, les bêtes à corne et à laine, arrive là comme un hors-d'œuvre, il est vrai, mais n'est-ce pas un morceau d'une exécution supérieure, excellente ?

Et que manque-t-il donc à cette œuvre ? Mon Dieu, beaucoup de choses : ce qui manque à celles de MM. Dubuffe. En place de tant de perfection manuelle, on aimerait un peu de bonhomie, une simplicité mieux assortie au sujet; on s'arrangerait de moins d'esprit, mais on voudrait plus de naturel et de candeur; on désirerait moins de subtilité au bout des doigts et plus de naïveté dans la pensée; une peinture moins en toilette, moins efféminée, moins pommadée, moins constamment souriante et plus énergique, plus sentie, plus lucide, d'un sentiment plus ferme et plus

sincère ; un pinceau moins charmant, une brosse plus mâle, plus entreprenante ; une couleur moins délicate et moins énervée, des tons plus robustes et plus sains ; une pâte moins propre et moins appétissante, mais plus dense et plus variée ; une exécution recherchant moins les petits côtés de la nature et davantage ses plans larges et accentués ; moins de parfums qui étiolent, et plus de saveurs qui réconfortent. Enfin, au lieu d'une grâce factice, d'une élégance maniérée, on aimerait retrouver ici un peu de cette poésie mystérieuse et intime, de cette essence sans nom qui vous retiennent des heures en contemplation devant ce que la nature offre quelquefois de plus vulgaire.

Après cela, nous reconnaissons, sans hésiter, qu'il y a énormément de talent dans ce tableau. Pourquoi n'y pas rencontrer en même temps une seule inspiration de génie, un seul éclair de feu sacré !

On dit que les travaux de M. Auguste Bonheur pourraient être confondus aisément avec ceux de sa sœur. C'est l'histoire des deux frères que l'on prend toujours l'un pour l'autre lorsqu'ils sont séparés, et qui ne paraissent plus se ressembler autant dès qu'ils sont réunis. Eh bien ! il existe, en effet, entre les deux chevalets, un air frappant de consanguinité. Cependant, croyez-le, si l'on plaçait le *Labourage*

nivernais et le *Marché de chevaux* en regard de l'*Arrivée à la foire,* on serait tout surpris de la distance qui sépare les peintres. Et combien on la trouverait plus grande encore si Mlle Rosa Bonheur mettait aux Champs-Élysées le *Troupeau de taureaux et de chèvres près le lac Liven, en Ecosse,* qu'elle a exposé l'année dernière à Londres! Ce tableau, il est vrai, est son chef-d'œuvre.

M. Auguste Bonheur a fait également figurer au Salon la *Sortie du pâturage* et *Une rencontre de deux troupeaux dans les Pyrénées.* Ce dernier tableau est le meilleur des trois sous le rapport de la composition.

IX

LA PEINTURE DE MARINE

IX

LA PEINTURE DE MARINE

I

La peinture de marine n'est plus en honneur chez nous.

Aussi, avant d'analyser les productions que ce genre délaissé a mises au Salon, serait-il à propos d'examiner si la proscription qui le frappe est raisonnable, est juste, est méritée.

Rappelons d'abord le nom de quelques artistes qui l'ont illustré. En France, n'avons-nous pas Claude Lorrain, l'une des gloires les plus éclatantes de notre siècle, qui « a créé, en quelque sorte, dit M. Viardot,

une nature non vraie, mais seulement poétique, idéale, copiée des rêves de l'artiste, plutôt que des points de vue réels, rassemblant des traits choisis de toutes parts, et, par cela, plus belle que la nature même? » Ne comptons-nous pas aussi Joseph Vernet? Il n'eut pas la poésie enivrante de Claude, mais il fit beaucoup de bons ouvrages, consciencieux, intéressants, dignes d'étude, où les sites, les ciels, les eaux, les fabriques, les figures sont touchés avec un talent égal, et que le mauvais goût du temps ne dépare jamais. La Hollande, de son côté, ne cite-t-elle pas avec orgueil Simon de Vlieger, Dubbels, Bonaventure, van Capella, Backuysen, et surtout W. van de Velde, qui peignit la mer avec amour, « modèle désespérant, a dit un critique, pour ceux qui veulent suivre ce genre? » L'Angleterre n'est-elle pas fière, à juste titre, de William Turner, qui eut des heures sublimes, et l'Italie, de Canaletto ? Et combien de noms pourrions-nous ajouter encore à cette liste ? Combien d'autres peintres ont su faire des œuvres excellentes en représentant les navires et leurs agrès, les matelots et leurs attitudes particulières, la mer avec ses caprices, sa mobilité fantasque, ses sourires ou ses fureurs !

Et pour ne plus envisager la peinture de marine sous son aspect exclusivement artistique, il faut se demander si elle aussi ne peut pas rappeler des pages

importantes de nos anciennes annales, de l'histoire contemporaine. Oui ou non, les fastes de notre marine appartiennent-ils à notre histoire au même titre que les fastes de notre armée? Oui ou non, les hauts faits du bailli de Suffren, de Duquesne, de Duguay-Trouin, de Jean Bart, les combats d'Algésiras, de la Passe, d'Ouessant, et tant d'autres, peuvent-ils entrer en comparaison avec la journée de Rocroi ou de Fontenoi, avec les victoires de la République et de l'Empire qui ont donné lieu à tant de dessins, de vers, de gravures et de prose guerrière, de grandes toiles et d'épopées? Enfin, faut-il effacer les tableaux qui consacrent les batailles navales de la mémoire du peuple, hélas! si légère, du livre de notre gloire et du catalogue de nos musées?

Malheureusement, la réponse est faite par ce qui se passe en France depuis déjà trop d'années. Nous ne voulons, pour exemple, que la guerre de Crimée et le déluge de commandes qui devait naturellement la suivre. Apparemment notre marine est restée oisive pendant cette rude guerre. Mais, le bombardement d'Odessa, mais celui de Sébastopol, mais l'expédition de la mer d'Azoff, mais Kinburn? Vous avez raison.

Allez donc au musée de Versailles. Comptez les tableaux qui reproduisent les circonstances de cette

campagne. Trouvez-vous une seule toile de marine? Non.

L'indifférence qu'on manifeste envers ce genre de peinture va même assez loin pour que, dans les différentes représentations du siége qui ont été faites sur commande pour Versailles, on ait oublié que la marine a armé jusqu'à trente batteries et des plus fortes. Où sont-elles? On a voulu pourtant que tout fût retracé par la peinture, tout, excepté, paraît-il, les vaisseaux et les marins.

Après cela, est-il étonnant qu'il y ait si peu de peintres de marine, surtout de marine militaire?

Ah! ce n'est pas une carrière commode ni lucrative! Il n'est pas inutile que le peintre de marine apprenne le métier de marin. Il doit connaître à fond celui de constructeur. Toujours empressé de s'associer à nos expéditions maritimes, qu'en rapporte-t-il? Rien. Souvent, le plus souvent, il y laisse la santé, quelquefois la vie. Au retour, c'est à grand'peine qu'il parvient, à force de travail, à végéter en fabriquant des petits tableaux qu'achètent à bas prix de rares amateurs. Quant aux commandes du ministre d'État, j'ai déjà dit qu'il n'y avait point de part.

Et cependant, depuis trente ans, il s'est produit en France plusieurs peintres de marine auxquels un autre pays s'honorerait peut-être d'avoir donné nais-

sance. M. Gudin, le seul qui soit arrivé à la fortune, a eu, sous le gouvernement de Louis-Philippe, une galerie entière à remplir de ses œuvres. Mais Sinson est mort à Botany-Bay; Goupil, attaché à une autre expédition, a eu le même sort dans je ne sais quelle région lointaine; Nouveau est revenu du Sénégal, rapportant la fièvre qui l'a tué. Ainsi du pauvre Darondeau. Plus heureux ont été MM. Lauvergne et Lebreton, tous deux employés de la marine en même temps que peintres, l'un comme élève chirurgien, l'autre à titre de commissaire. Au moins ont-ils résisté aux fatigues de leurs campagnes. M. Durand-Brager a eu le même bonheur.

Autrefois il existait en France des *peintres de la marine royale*. Plusieurs même ont été bons constructeurs; beaucoup ont fourni des tableaux remarquables. La Hollande avait aussi des peintres de marine officiels; l'Angleterre en entretient encore. « Dès que van de Velde (le père du fameux peintre de marine) entendait parler d'un combat qui allait se livrer, assure Houbraken, il s'embarquait aussitôt, dans l'unique but d'assister à l'action et d'en représenter les mouvements avec plus de vérité. Pour utiliser ses talents et son courage, les États de Hollande firent équiper un brick, avec ordre à celui qui le commandait de se porter sur tous les points que van de Velde désignerait. On vit alors

notre dessinateur courir bravement les périls d'un combat naval, aller et venir, se trouver au cœur de la flotte ennemie et regagner son poste. L'amiral Opdam fut surpris de voir un homme exposer sa vie pour acquérir une autre gloire que celle des armes. Il fit dîner van de Velde à son bord, et ce fut ce jour-là même, deux heures après que le peintre se fut retiré, que le vaisseau amiral sauta en l'air. En 1666, le dessinateur des États fut présent à la bataille navale que les Anglais et les Hollandais se livrèrent, en vue d'Ostende, sous les ordres de Monk et de Ruyter ; bataille terrible qui dura trois jours et où les deux flottes ne firent pas un mouvement qui ne fût dessiné par van de Velde avec une exactitude que l'on trouva surprenante. Ces dessins, faits par ordre des États Généraux, répandirent un grand jour sur les manœuvres et sur les officiers. Il paraît même que le bruit en vint jusqu'aux Anglais. Charles II appela van de Velde à son service, et, après la mort de ce prince, il continua sous Jacques II et pour sa cour ces dessins officiels que les circonstances rendaient parfois doublement précieux. »

Le célèbre fils de ce van de Velde fut également attaché comme peintre de marine à la cour d'Angleterre et l'on voit encore plusieurs de ses tableaux officiels au palais de Hampton-Court.

Après cela, il semble que quelques efforts pour relever au rang qui lui convient un genre aussi utile et aussi estimable ne seraient que justes de la part de l'État. N'y aurait-il pas équité par exemple à déléguer quelques milliers de francs au ministère de la marine pour l'entretien d'un peintre en titre et de quelques élèves, places qui seraient données soit au mérite reconnu, soit au concours? Il faudrait songer à toutes les fonctions très-diverses qu'un peintre de marine doit remplir, à tous les objets à la représentation desquels son pinceau peut être appelé. Assurément il serait bon de ne pas faire la partie trop facile. La navigation, la construction, l'hydrographie, les plans, la topographie surtout et même quelques éléments de fortification, voilà un programme qui effrayerait les jeunes gens médiocres et peu laborieux, car il est vaste et sérieux. Et pourtant nous ne souhaiterions pas qu'on exigeât moins.

Mais ces places de *peintres de la marine royale* dont nous parlions tout à l'heure, et dont nous demandons la réinstitution au Gouvernement, ces places, dira-t-on, ont disparu parce qu'elles sont devenues sans objet. J'en conviens, au temps où l'on nommait des *peintres de la marine royale*, l'ornementation des navires avait une importance qui n'existe plus. Mais, si des artistes sérieux et éprouvés

étaient attachés à nos arsenaux, on ne livrerait plus sans doute les beaux modèles de nos ingénieurs à des maîtres charpentiers qui les accastillent de la pitoyable manière que nous savons tous ; on ne verrait plus ces terribles avants et ces abominables arrières qui déparent nos plus belles constructions navales, et il ne serait pas impossible au contraire que les mêmes navires, leurs ornements revus et corrigés, leurs lignes remaniées, prissent le grand aspect qui leur manque aujourd'hui. L'aménagement intérieur deviendrait aussi l'objet d'une sollicitude intelligente ; les navires appelés par leur destination à être installés avec luxe ne montreraient plus seulement des riches matières entassées sans ordre, sans goût et sans art, mais une décoration portant le cachet du tact, du discernement et l'esprit de la véritable élégance.

Le fait est qu'il serait difficile de citer dans la marine impériale un seul navire orné intérieurement dans un sentiment artistique, de même qu'on n'y trouve peut-être pas un seul vaisseau dont l'avant soit en rapport exact avec l'arrière, ou bien dans lequel ces deux parties se relient correctement au corps même du bâtiment.

Mais il faut s'arrêter. Nous ne pourrions examiner plus longuement cette question sans entrer dans des développements qui nous écarteraient de notre sujet.

Je me bornerai donc à dire combien il est regrettable de voir une branche aussi intéressante de l'art déshéritée sans motif des sympathies de l'État ; et, après avoir signalé cette défaveur imméritée, après avoir exprimé le vœu qu'on utilise et développe des aptitudes qui restent aujourd'hui inoccupées et improductives, j'aborde l'examen des tableaux de marine exposés au Salon de 1861.

II

Commençons par ne pas féliciter M. Suchet à propos de son tableau de cette année — *Capture des bricks anglais l'Astrolabe et l'Oreste par le petit chebeck du capitaine Ravastre.* — Des navires à reconstruire et à réarmer, une mer à refaire, un ciel à repeindre, total : une toile à gratter. Par contre, de l'aplomb à revendre. Ne félicitons pas non plus M. Weber relativement à sa *marine* que l'on trouve médiocre; ni M. Berthélémy, sur l'*Incendie en mer* et le *Bateau pêcheur* qui font l'effet de deux mauvaises plaisanteries ; ni M. Mozin, pour sa *Rentrée au port* et deux autres toiles d'un caractère banal ; ni M. Hintz sur ses peintures minces et vitreuses ; ni M. Mayer sur sa *Frégate l'Herminie* et sur d'autres tableaux

M. Suchet.

M. Weber.

M. Berthélémy.

MM. Mozin, Hintz et Mayer.

froidement conçus, glacialement exécutés. Disons que M. Lepoitevin est le Victor Adam du genre, que la *Grotte de Fingal* et le *Vaisseau le Vétéran* de M. Bouquet irritent les yeux par leur cuisante acidité, et que les toiles de M. Jugelet sont bonnes tout au plus à déballer en foire. Quant au tableau — *Vue de Marseille* — que M. Couveley a exposé,

M. Lepoitevin. M. Bouquet. M. Jugelet. M. Couveley.

> J'en pourrais, par malheur, faire d'aussi méchants ;
> Mais je me garderais de les montrer aux gens.

M. Barry. M. Barry a des qualités. Son travail est encore, il est vrai, dur et sec ; mais il accuse aujourd'hui quelques progrès dont il faut prendre note, et qui font espérer pour l'avenir des œuvres estimables. Si l'artiste apprenait maintenant à faire un navire, cela lui serait tout à fait profitable.

Mlle C. Montaland. Mademoiselle Céline Montaland a peint l'*Ancienne tour de Rhodes*. Ce tableautin prouve comme quoi on peut être à la fois une femme exceptionnellement jolie, une actrice distinguée et un peintre fort spirituel. Je crois que mademoiselle Montaland est excellente musicienne ; en tous cas elle danse à ravir. Quant à l'*Ancienne tour de Rhodes*, la toile est petite, mais le début est charmant.

M. Faxon. On sent tout de suite que M. Faxon a vu la mer, non pas seulement sur les côtes et dans les ports,

mais au large où il a pu étudier les vastes ondulations des flots, leurs brisements capricieux et leur repos solennel. Dans le *Gros temps*, le ciel est bien; on comprend que les nuages épais sont poussés par le vent. M. Faxon a mis également au Salon : *Navires faisant sécher leurs voiles* et *Navire en panne*. C'est le dernier tableau que je préfère. Le bâtiment est tout à fait *marin* ; il flotte réellement; le mouvement de l'eau est vrai et la couleur ainsi que l'exécution ne manquent pas de charmes. Le peintre, toutefois, fera bien de se défaire de quelques tons un peu lourds et de veiller à son pinceau qui pourrait prendre des habitudes regrettables de mollesse.

M. Morel-Fatio.

Les beaux vaisseaux que ceux de M. Morel-Fatio ! Comme l'artiste sait dessiner leurs lignes d'ensemble, et comme il connaît par cœur leurs détails ! Les sabords et les mâts, les étais et les poulies, les manœuvres fixes, rigides comme le fer, et les manœuvres courantes qui cèdent à l'impulsion de la brise, les haubans et les amures, les drisses et les vergues, le grand et le petit hunier, les focs et la brigantine, tout est inflexiblement en place. Mais au lieu de paraître destinés à courir les chances de l'Océan, ne les dirait-on pas plutôt construits en vue de naviguer sur le bassin des Tuileries, ou de rester éternellement à l'ancre sur une glace du Musée de marine ? Je crains en effet que

les vaisseaux de M. Morel-Fatio ne soient que des modèles.

Le navire a sa poésie particulière aussi bien que l'arbre et la montagne. A la mer il semble posséder une animation personnelle. Quand il sépare une lame frangée d'écume, ou bien quand il s'appuie alternativement sur la hanche de bâbord et sur celle de tribord, loin de le croire dirigé par des hommes au milieu des caprices du vent et des vagues, on dirait que c'est un mouvement spontané de sa volonté qui le pousse et le rend maître de ses allures : le navire a une âme, le marin le croit doué d'instincts, d'aversions et de préférences. D'ailleurs la brise, le tangage, le roulis impriment à ses manœuvres, même les plus fermes, à ses voiles, même les plus gonflées, des frémissements qui paraissent lui donner les palpitations de la vie. Aussi, pour peu que la pensée s'ouvre aux fortes impressions que produit la crainte des grands dangers, le navire qui gagne le large n'est pas une chose intéressante seulement parce que des existences précieuses lui sont confiées, mais un être pour lequel on se prend à redouter les périls et les catastrophes.

Au port, le bâtiment immobile n'a pas perdu toute sa poésie. C'est au moins un colosse endormi le long du quai, et demain, après tout, il s'en ira braver de

nouveau la tempête. Mais réduit aux proportions puériles d'un modèle, ce n'est plus qu'un joujou très-curieux s'il est bien exécuté jusque dans son dernier hublot et ses plus futiles grelins; mais bête comme un soldat de plomb, s'il pèche par la ligne de tonture ou la disposition des écoutilles.

Ah! sans doute van de Velde s'appliquait à peindre le navire dans tous ses détails, avec des mâts polis et luisants, des agrès méthodiquement ordonnés, la carène étincelante au soleil; marin consommé, il était scrupuleux pour la moindre enfléchure, et son pinceau, à cet égard, ne se permettait aucun abandon, ne prenait aucune licence. Mais dans ses tableaux, comme le bâtiment est fier et imposant, comme sa masse est bien assise sur l'eau, comme il se balance lentement, comme le vent fait frissonner les voiles et vibrer les énormes cordages! Pour l'exactitude de la structure et du gréement, ils sont irréprochables; ils ont en plus le mouvement, l'animation, la vie. L'artiste n'a pas traduit seulement leur image; mais encore leur poésie majestueuse.

Je le répète, M. Morel-Fatio a exposé au Salon des Champs-Élysées des modèles de navires très-remarquables.

M. Kuwasseg a peint deux *Vues des falaises de Flamborough-Head* et une *Vue prise à Ryde, dans l'île de* M. Kuwasseg

Wight. Les côtes sont assez bien et la mer n'est pas mal.

M. A. Achenbach. La *Plage de Scheveningue*, par M. André Achenbach, renferme de fort belles parties. La barque échouée paraît cependant un peu trop roussie par les feux du soleil couchant, et la mer déferle sur le devant des lames que l'on croirait cuites au four. La voile de la barque est d'une agitation bien accentuée, et l'exécution générale montre plus d'une qualité sérieuse.

M. Rosier. Sous prétexte de soleil couchant, M. Rosier a incendié une toile, qui représente *la Mer*, de tons du plus pur cramoisi. A part cette exagération de rouge strident, le tableau a du mérite. L'artiste connaît l'Océan du large; il aime les gros nuages, l'atmosphère épaisse et les flots assombris sur lesquels se dessinent les contours insaisissables de la vague. Comme remue-ménage, la mer de M. Rosier a beaucoup de vérité.

M. Aiguier. M. Aiguier n'est pas un peintre de marine dans la grande acception du mot. Il n'a du bâtiment qu'une connaissance imparfaite encore, il paraît malhabile à grouper les vaissseaux et surtout à représenter leur coupe exacte et les mille incidents de leur parure. Mais en revanche, il a le goût des lignes simples et fermes, et c'est un coloriste fin, clair et transparent : ses eaux sont limpides, ses ciels légers, profonds, immenses. Il a aussi le sentiment de l'harmonie; mais dans des notes suaves, attendries et sereines. Il aime le calme, les

effets tranquilles, la brise et ses sourires à la surface un peu moirée de la lame, et non l'ouragan qui tourmente la nue et soulève des montagnes écumantes.

Des deux tableaux exposés par M. Aiguier, l'un est inscrit au livret sous ce titre : *Pêcheurs de Saint-Mandrier* (environs de Toulon). On voit, à droite, une digue s'allonger en ligne parallèle avec l'horizon; cette construction s'appuie sur une bande étroite de terrain qu'animent des pêcheurs halant des filets. A gauche stationne une barque, plus loin, on aperçoit un brick et des bateaux de pêche, dont quelques-uns, à flot de l'autre côté de la digue, ne montrent que les pointes de leurs mâts. La toile présente la plus agréable unité; son coloris argenté est délicat, frais et solide; la digue se trouve dans l'ombre et le ton de cette ombre est excellent; enfin, la mer s'enfonce à perte de vue dans la toile, jusqu'au point où l'horizon confine au ciel. L'autre cadre de M. Aiguier : *Golfe du Val-Bonète* (Var) est, autant que celui dont nous venons de parler, digne d'éloges.

M. Durand-Brager.

De tous nos peintres de marine celui qui connaît le mieux la mer et les vaisseaux, c'est M. Durand-Brager. Voilà vingt ans, il est vrai, qu'il court les océans, qu'il va d'un pôle à l'autre. Deux fois déjà, il a fait le tour du monde. Navigateur infatigable, grand chercheur de dangers, il voyagé sous toutes les latitudes,

il a visité les contrés les plus lointaines, et les moins explorées. Par amour de l'art, n'est-il pas resté en Crimée aussi longtemps que le canon a grondé sur cette terre épique? Depuis, n'a-t-il pas suivi notre armée en Italie, de Montebello à Solferino; et n'a-t-il pas, de plus, accompagné les bataillons garibaldiens de Marsala jusqu'à Naples? Tout en voyageant il dessine d'innombrables croquis qu'il garde en portefeuille ou bien dont il laisse profiter les journaux illustrés. Mais dès qu'il veut bien prendre un peu de repos, notre artiste exécute des tableaux dans lesquels ses connaissances variées se déploient à l'aise, et qui nous apparaissent toujours marqués d'un grand cachet d'intérêt. C'est qu'il voit bien ce qu'il voit et qu'il peint habilement ce qu'il peint. Du reste, il est en progrès constant; son meilleur cadre est ordinairement celui qu'il vient de terminer.

C'est pour cela sans doute qu'à cette exposition la *Flottille de Boulogne* sera préférée aux deux autres toiles mises au Salon par le peintre. Le ciel est rempli de nuages lumineux qui ressemblent à des chaînes de montagnes couvertes de neige, mais légers comme des flocons de ouate emportés par le vent. La mer est d'un bleu solide, toute balafrée de clapotis et de miroitements transparents, toute brodée d'écume blanche et conservant au milieu de ces mille détails la grande

forme d'ensemble de chaque lame. Soumis à l'impulsion d'une bonne brise, les navires vont de l'avant, semblant s'éloigner du spectateur, qui les aperçoit par l'arrière; quelques bouffées de fumée indiquent qu'une partie à coups de canon est engagée entre les pavillons ennemis de la France et de l'Angleterre. On trouvera peut-être sur cette toile quelques tons un peu secs, quelques touches un peu dures. A cet égard, cependant, on fera sagement de s'en prendre moins à l'artiste qu'au jour violent sous lequel le cadre est placé au Salon, et bien capable en effet de faire ressortir des aspérités jusque dans les inflexions les plus caressantes du pinceau.

Les pêcheurs du Bosphore guettent le poisson du haut d'une case soutenue, par de grands bâtons, à trois ou quatre mètres au-dessus du niveau de l'eau. M. Durand-Brager a représenté un groupe de ces étranges appareils dont le profil ressemble à celui d'une araignée qui se dresserait sur ses longues antennes. La mer est calme, le ciel enflammé des feux du soir et rayé horizontalement de nuages noirs; on voit à droite un fouillis d'embarcations grandes et petites, et des maisons accrochées sur le versant d'une côte abrupte. Ce tableau a beaucoup d'effet; je le crois cependant d'un travail trop précieux et l'on voudrait y rencontrer un peu de la manière ferme et libre qui plaît tant

dans la *Flottille de Boulogne*. On fera la même réserve à propos de la *Vue de Constantinople*, toile exécutée d'ailleurs avec un véritable talent et dans laquelle les flèches d'ivoire, les minarets blancs et les coupoles d'étain de Stamboul, les caïques, les canges, les sandals, et les grands navires du port sont étudiés avec la dernière précision.

M. Gudin.

M. Gudin est le plus ancien, le plus populaire et le plus récompensé des peintres actuels de marine. Ce n'est pas celui, pourtant, dont le talent ait le plus de caractère, d'originalité et de distinction. Les deux grandes machines qu'il a exposées cette année : *Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg*, et *la flotte française se rendant de Cherbourg à Brest*, valent ses tableaux déjà connus.

Dans l'*Arrivée de la reine d'Angleterre*, le yacht royal *Victoria-and-Albert* s'avance accompagné de son escorte ; il vient prendre place entre la flotte française et les embarcations de plaisance qui couvrent la rade. Les navires ont déployé leurs pavillons ; les matelots garnissent les vergues et les canons des vaisseaux et des batteries de terre échangent de formidables saluts.

Je me souviens de cette journée. Quel éclat! quel soleil! La mer a la teinte bleu-vert qu'aimait Canaletto. Les sloops, les lougres, les tartanes, les goëlettes, les balaous vont, reviennent et se croisent par cen-

taines. Quel entrain pittoresque, que de variété et d'imprévu dans leurs mouvements! Et les mille milliers de pavillons de toutes les couleurs possibles qui les pavoisent depuis la pomme des mâts jusqu'à la ligne de flottaison, font-ils d'assez joyeuses grimaces, des contorsions assez réjouissantes! Ils s'ouvrent et se ferment, se tordent et se déploient, se rident et s'étalent, se crispent et s'étendent, et cela chacun dix fois par seconde. Quel artiste exprimera cette gaieté, cette vie, cette agitation? qui saura dessiner ces yachts anglais si fins et si dégagés, aux manœuvres si correctes? Qui pourra interpréter l'imposante majesté, la grandeur solennelle de la fête?

Ce ne sera pas M. Gudin.

Dans son tableau le ciel est morne, la mer triste, la rade inanimée ; les pavillons pendent éplorés, les yachts se désolent, les grands navires ont l'air navré. Aussi, monsieur Gudin, au lieu de laisser vos bâtiments flotter tout simplement sur l'eau, pourquoi les planter sur une espèce de cuirasse dont les scintillements et les reflets métalliques sont d'une inharmonie désagréablement dure? Au lieu de peindre une atmosphère calme et limpide et de chercher dans les fumées de l'artillerie d'heureuses oppositions de couleur, des contrastes de forme, pourquoi pommader cette toile d'une brume huileuse et nauséabonde?

Dans le temps ne vous a-t-on pas reproché de faire des navires « ivres et chancelants ? » Mais j'en vois ici qui sont hors d'aplomb et d'assiette comme ceux que vous fabriquiez quand on vous infligeait cette verte réprimande. Pas de légèreté ni de profondeur dans les fonds ; pas d'intérêt dans la composition ni d'allégresse dans l'effet ; pas d'air autour du corps des vaisseaux ni derrière les mâts. Aussi les jolis pavillons ne peuvent-ils se démener sur leurs drisses, et les sloops et les pirogues glissent mal ou ne glissent pas du tout sur la cuirasse dont je parlais à l'instant. Ce n'est pas une fête, c'est une lamentation ; ce n'est pas un jour de liesse, c'est un jour de deuil. Ajoutons que ce n'est pas une œuvre d'art, mais seulement un cadre de M. Gudin, c'est-à-dire une toile dépourvue de toute distinction, vide et creuse, exécutée sans doute avec une agilité peu ordinaire, une adresse merveilleuse, une entente surprenante du métier, mais d'un dessin pitoyable, menteuse de ton, nulle d'observation, ne révélant pas la moindre trace d'étude, la plus petite lutte avec la vérité.

La *Flotte française se rendant de Cherbourg à Brest* est le digne pendant de l'*Arrivée de la Reine d'Angleterre*. Nous n'avons changé ni de lumière ni d'ombre. C'est la même pâte ou plutôt la même graisse ; c'est la même habileté stérile, la même imagination étroite,

la même prestesse de main, la même facilité d'outil, la même façon d'enjoliver les choses et la même absence de toute idée réellement artistique. Seulement au lieu de naviguer sur une cuirasse, la *Bretagne*, lourde marmite de cuivre, fend des flots de satin et de velours. J'aime mieux cela; mais je préférerais de l'eau salée.

Cependant, laissons de côté la critique de l'œuvre, et soulevons, en finissant, une objection qui n'est peut-être pas sans portée.

Nous avons là une toile destinée à conserver un des souvenirs du voyage triomphal que LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice ont fait en Normandie et en Bretagne. C'est donc une page historique dans laquelle le peintre ne devait mettre du sien qu'avec précaution. Or, M. Gudin a allumé dans le ciel, un peu à droite, une manière de soleil,—levant ou couchant, peu importe,—dont les rayons rissolent la hanche de bâbord des vaisseaux.—Ceux-ci sont vus en perspective par l'avant, c'est-à-dire qu'ils se dirigent vers le spectateur.—Eh bien! voilà un astre qui n'est pas à sa place. En quittant Cherbourg, la flotte passa au large de l'île d'Aurigny, et se dirigea vers Ouessant qu'elle laissait à gauche au commencement de la nuit, et tout le soir elle eut le soleil non pas à l'arrière, mais en face, un peu à tribord. Voilà pour le cas où l'artiste aurait

voulu représenter un soleil couchant. Le lendemain matin, le vaisseau impérial et son escorte cinglèrent vers les côtes de France, le cap sur l'est, c'est-à-dire que le soleil se leva précisément devant le beaupré des navires aveuglant les voyageurs qui cherchaient des yeux la terre bretonne. D'où il suit que les bâtiments de M. Gudin, par la position du soleil dans la toile, loin de paraître se diriger sur Brest, semblent en route pour l'Amérique. Et voilà comme on peint l'histoire.

Le cas n'est pas absolument grave, si l'on veut, et nous serions disposé à l'excuser, si le peintre, en attelant les bœufs au bout de la charrette où ils n'ont que faire, avait rencontré des ressources dont l'art eût profité. Mais comme ici l'intervention du soleil est artistiquement des plus vulgaires, comme en fin de compte elle aboutit seulement à des éclats enfantins, à des miroitements prismatiques, dont le besoin ne se faisait pas rigoureusement sentir, et, en tous cas, du caractère le plus banal, nous la blâmons formellement.

Ce soleil qui resplendit en plein ciel fait penser à Turner dont M. Gudin se croit peut-être le rival. C'est vrai que le peintre des deux tableaux que nous venons d'examiner rappelle le maître anglais dans ses lumières jaunes et beurrées, dans sa pâte d'une diaphanéité glaireuse. Mais comme il en reste loin pour

l'audace et le bonheur de la mise en scène, pour l'ampleur de la pensée, le mouvement de l'expression! Comme il en est loin pour l'enthousiasme, pour le sentiment de l'immensité et de l'infinité de la nature qui poussèrent, je le sais, l'auteur du *Naufrage du Minotaure* dans des extravagances étranges, mais qui lui inspirèrent aussi des chefs-d'œuvre! Et ne serait-elle pas grotesque au plus haut point la prétention qui voudrait que les toiles les plus éclatantes de M. Gudin pussent se soutenir au milieu de tableaux de Claude Gelée, comme le *Soleil levant dans un brouillard* et *Didon bâtissant Carthage*, de Turner, placés à la National Gallery, entre deux des plus belles pages du Lorrain: *Le moulin* et *la Reine de Saba?*

M. Gudin montre combien le talent manuel est insuffisant, si le goût et l'intelligence ne le guident pas. L'artiste est maître de son pinceau, il lui fait faire des tours de souplesse extraordinaire, et cependant quel résultat obtient-il? Il ne peint qu'une nature factice, une rêverie d'opéra; il ne voit qu'un seul et même horizon, rétréci au champ de son imagination; et bien qu'il ait semé à profusion les œuvres de ses mains, il n'a prouvé, de bonne foi, qu'une fécondité déplorablement stérile.

X

CONCLUSION

X

CONCLUSION

I

Nous venons de terminer l'examen des peintures exposées au Salon de 1861.

Eh bien ! de cette immense exhibition, de ces trois mille cent quarante-six toiles, que restera-t-il pour l'avenir ? Devant tant de travaux, devant la conscience des uns, la témérité des autres, la foule s'est-elle émue, passionnée ? Les esprits ont-ils été frappés par une révélation soudaine, éclatante ? Avons-nous rencontré une impression profonde nous arrachant à la réalité d'hier, à celle d'aujourd'hui, c'est-à-dire nous

faisant entrevoir la perspective d'un progrès? Nous sommes-nous ralliés autour d'une idée vraie, poétique, sincèrement étudiée, courageusement présentée; autour d'un principe régulateur, imposant la mesure et l'ordre aux éléments multiples de la forme? Ah! ces questions sont graves. Pourquoi faut-il que nous ne puissions y répondre dans un sens favorable!

On doit avoir le courage de le dire, chez nous le goût du bizarre ou de l'inconnu se substitue, en général, au goût du beau. Où trouver, en effet, la prépondérance de l'idée, la convenance de l'idée et de la forme, l'harmonie entre les moyens et le but, se réglant toujours sur les principes de la beauté? Des curiosités, des niaiseries, des retours subtils et excentriques vers le passé, un bagage archéologique plein d'erreurs, de mensonges, de tromperies, est-ce là ce qui constitue la peinture? L'habileté de l'outil, l'adresse manuelle, des procédés, des lazzi, des jeux, des hasards, des supercheries, est-ce là ce qui fait les œuvres durables? Des caresses aux préférences essentiellement mobiles et périssables du moment, de basses et plates courtisaneries auprès des brocanteurs, des excitations aux appétits mauvais, que sais-je? des débauches, est-ce là ce qui distingue des artistes? Et dans les velléités réalistes, sans frein, sans pudeur, dans le laid abstrait, dans la synthèse de toute matière

avilie, doit-on chercher les conditions régénératrices de la forme, de la couleur, de la pensée ?

La pensée ? n'est-ce pas son absence qu'il faut surtout constater dans les œuvres de nos peintres ? Nous voyons de grandes et de petites surfaces couvertes de personnages. A leurs gestes, on devine à peu près ce que font ces figures et même quelquefois ce qu'elles disent. Mais l'analyse démontre le plus souvent que leurs actes, comme leurs paroles, sont de la plus faible importance, et nous ne savons aucun gré à l'artiste de la peine qu'il a prise. Et parmi ces personnages combien ne font rien et ne prononcent pas un mot ! Combien sont inutilement réunis n'accomplissant aucune action, ne déterminant dans l'esprit du spectateur aucun sentiment ! Combien lèvent les bras, marchent ou bien ouvrent la bouche sans motif, sans cause déterminante, par le fait seul du caprice du peintre !

Cependant un tableau qui n'est pas le développement d'une pensée plaît quelquefois de prime abord, en raison du talent pratique que l'artiste a déployé ; par un mouvement plus vif que réfléchi, nous pouvons l'admirer ; mais aussi nous le délaissons dès que nous avons reconnu que dans cette forme il n'y a que la forme elle-même et que cette expression visible ne recouvre pas une pensée. Je veux dire qu'une œuvre

ne peut renouveler ni fixer la sensation de plaisir qu'elle a causée au premier coup d'œil, que si elle donne la conscience d'une idée, sorte de principe central autour duquel l'artiste aura groupé les corps et les formes, et encore à la condition qu'il y ait équilibre entre la partie matérielle et la partie immatérielle combinées ensemble de manière à se faire valoir et ressortir. Ainsi, quand nous ne pouvons dégager une idée créatrice d'un tableau, celui-ci ne saurait nous charmer longtemps. Il lui manque le principe essentiel de vie, de durée : la pensée. C'est un corps sans âme.

Eh bien ! la pensée, c'est-à-dire l'*alpha* et l'*oméga* de toute œuvre, le principe et le but que l'art doit s'appliquer, pour l'accomplissement de ses fins, à mettre en relief en les revêtant de formes visibles et comme palpables, nous la cherchons dans les tableaux du Salon et presque toujours en vain. En revanche, nous trouvons beaucoup de futilités prosaïques, des impressions grossières, des sentiments communs, souvent la vérité du laid, rarement la vérité du beau, et, sur tous les murs, des banalités, des niaiseries, des vulgarités d'une platitude révoltante.

II

Si le mal est évident, les causes en restent fort obscures. Les bornes de ce travail ne nous permettent pas sans doute de les rechercher; mais au moins pouvons-nous répéter un cri d'alarme que d'autres ont jeté avant nous : Oui, l'art, le grand art s'éteint; encore quelques années et ses derniers représentants auront disparu!

Maintenant, est-ce à l'initiative du Gouvernement, est-ce à la fréquence ou à la rareté des expositions, est-ce même aux efforts individuels des artistes qu'il faut demander sa régénérescence? Je ne le pense pas. En effet, aussi longtemps que l'art n'interviendra pas d'une manière directe dans la vie moderne, tant qu'il ne la pénétrera pas pour la refléter; dans notre civilisation où l'utile est la première loi, tant que l'art ne deviendra pas l'utile, c'est-à-dire le nécessaire, nous ne devons pas espérer le voir refleurir dans sa plus noble expression. Nous aurons peut-être de vigoureux essais d'intelligences distinguées, quelques résultats brillants, quelques laborieux efforts annonçant comme une aspiration vers l'idéal; cependant ce seront là

encore des tentatives éparses, isolées, sans rapport entre elles, faisant seulement connaître des élans particuliers, chacune renfermant, si l'on veut, le caractère plus ou moins distinct du beau et du vrai; mais dépendantes de circonstances de temps et de lieu, en tous cas étrangères les unes aux autres, ce qui implique nécessairement l'absence de toute loi supérieure qui les garantisse contre les évolutions du goût du public.

Cependant quand nous disons que l'action de l'Etat ne saurait déterminer la renaissance de l'art, nous allons au delà de notre pensée. En effet, l'État ne peut-il pas généraliser le goût des grands travaux et donner à cet égard une impulsion salutaire? Mais il importerait alors qu'au lieu de faire ses commandes un peu au hasard, sans plan artistique suffisamment élaboré à l'avance, c'est-à-dire sans tenir assez compte du caractère des capacités mises en mouvement, des aptitudes stimulées, et des talents qu'il est surtout nécessaire d'encourager, il eût en vue moins de faire exécuter un grand nombre de tableaux et de statues que d'échauffer la verve et l'émulation des peintres et des sculpteurs, de développer en eux la pensée d'une lutte qui réveille les facultés endormies, qui fasse naître celles qui sont absentes. Il ne suffit pas de multiplier les commandes, il faut que les unes comme les

autres répondent à des obligations élevées, il faut qu'elles soient un sûr moyen de féconder le champ de l'intelligence et du goût, qu'elles servent à resserrer le lien des saines traditions, à développer l'amour des arts et le sentiment de leur excellence.

Eh bien! c'est précisément parce que l'État a procédé sans préoccupation des besoins essentiels de l'art et même parfois en sens inverse de l'intérêt de l'art, que la prodigieuse quantité de travaux dont il a été l'ordonnateur n'ont produit aucun des résultats qu'on aurait pu en attendre. Dans la masse des peintures exécutées pour les églises, on trouvera quelques œuvres d'une haute portée. Mais allons à Versailles. Parmi les douze ou quinze mille morceaux peints et sculptés pour la collection, en verrons-nous beaucoup qui soient capables de provoquer une admiration sincère? A coup sûr, non. Et si nous visitons les autres palais, nous serons surpris encore, il est vrai, de l'énorme abondance de toiles et de statues qui les décorent, mais combien peu sauront nous subjuguer par un mérite éclatant! Aussi quand on se demande ce que l'École a récolté à la suite de ces efforts auxquels ont pris part tant d'artistes, il faut bien avouer que l'incohérence, la confusion et le goût d'une précipitation déshonorante pour l'art ont été en quel-

que sorte les seuls fruits de l'immense labeur accompli depuis vingt-cinq ans.

D'autre part, la province ne sera-t-elle pas délivrée un jour de ces alluvions périodiques de peintures dont l'inonde l'administration sous prétexte de la féconder et de l'enrichir. Hélas ! copies plus ou moins justes du portrait du souverain, reproductions des principaux cadres du Louvre, tableaux de genre ornant de vos bigarrures les solitudes d'un musée de chef-lieu, vous n'engendrez rien, vous ne faites rien éclore !

Mais quand il veut marquer sa munificence à une cité de province, si l'État consultait l'histoire et les traditions locales et faisait appel aux artistes pour traduire sur les murs d'un hôtel de ville ou d'un palais de justice un fait glorieux, croit-on que cet appel ne serait pas entendu et compris ? Loin du tumulte parisien, de la routine de l'atelier, du modèle connu, transporté au milieu d'éléments nouveaux, de types originaux, un noble sujet en tête, une surface immuable sous la main, croit-on que l'artiste digne de ce nom ne se sentirait pas ému, transporté ? C'est un fait reconnu, le peintre devient supérieur à lui-même quand il se trouve aux prises avec un travail décoratif. Les gens du monde ne se doutent pas de la force nouvelle qu'apportent à l'artiste le jour égal, la place

fixe, la dimension obligatoire, et même jusqu'aux exigences quelquefois méticuleuses de l'architecture. Ce sont pourtant ces conditions et ces obstacles qui activent chez le peintre l'instinct, le désir, la volonté, le courage, et le poussent à se perfectionner non-seulement dans le métier qui assouplit la main, mais aussi dans la théorie qui agrandit l'idée, parle au cœur, à la raison et fait prendre souvent à l'intelligence un essor décisif.

Au lieu de ces immenses exhibitions de courte durée, dont l'effet sur la foule est si fugitif, nous aurions alors la leçon continue des édifices, la leçon que recevaient Athènes et Florence, sublime enseignement par l'image qui épure le goût d'un peuple, l'ennoblit et favorise les Écoles, en suscitant la sensibilité qui fait jouir vivement des suprêmes beautés de l'art, en inspirant l'enthousiasme qui détermine et assure les vocations.

Dans ces grands travaux, notre école pourrait se retremper. Elle retrouverait sans doute les qualités de largeur et de style qui lui manquent. Reprenant des habitudes d'étude et de réflexion, elle s'instruirait sur ce qu'il faut faire pour bien faire, sur le secret de ces ressources merveilleuses, inconnues du vulgaire, qui excitées à propos se développent en raison des besoins et font surmonter les difficultés les plus sé-

rieuses. En recherchant avec soin la route qu'ont suivie les maîtres pour arriver à la perfection, les moyens qu'ils ont adoptés, les principes qui les ont guidés, c'est-à-dire en s'appliquant à connaître à fond les lois, la marche et le but de l'art, qui sait si elle ne formerait pas des artistes qui sans être les rivaux des anciens seraient cependant leurs émules?

Par ce qui précède nous ne prétendons pas interdire aux artistes les tableaux de chevalet. Nous voudrions seulement en voir diminuer le nombre. Toutefois les maîtres n'ont rien dédaigné; ils ont su faire des œuvres immenses dans un pied carré, et ce n'est pas la surface d'une toile qui constitue sa grandeur. Mais tandis que les travaux exécutés en vue de l'Exposition engagent l'artiste à trop sacrifier à l'adresse matérielle, à satisfaire surtout les charmes puérils de l'exécution, l'étude de l'art décoratif élargit sa manière et le presse d'apporter dans des cadres de petite dimension le même souci du style et de la simplicité que dans les œuvres murales.

Au résumé, nous demandons qu'on fasse moins de tableaux et plus de frises.

III

Mais il faut restreindre nos réflexions. Aussi bien n'est-ce pas en quelques pages que nous pourrions épuiser ce sujet. Nous devons donc nous borner à esquisser rapidement les principaux points de vue sous lesquels il est permis d'envisager la renaissance de l'art.

Si nous poursuivions cette étude, n'aurions-nous pas d'ailleurs à rappeler ce que nous avons dit à propos de l'art chrétien? Ne serions-nous pas amenés à constater de nouveau la faiblesse de l'enseignement de l'art en France? Mais cette question seule demanderait de tels développements, qu'il nous faut renoncer à la traiter à cette place.

Disons toutefois que l'élève ne recevant pas un enseignement substantiel et profond se laisse naturellement aller à des caprices d'indépendance qui l'égarent presque toujours en devenant ses seuls inspirateurs. Quel respect a-t-il pour l'autorité du professeur? Aucun. Et après tout, le professeur lui donne-t-il une direction sérieuse, qui le mette sur la voie des règles essentielles et immuables, qui l'instruise sur le beau, le bien et le vrai dans l'art, sur l'essence, la si-

gnification, la portée, les attributs de l'art? Non, mais seulement quelques vagues avis à propos d'une perfection linéaire et plastique qu'il l'habitue à considérer comme le dernier but de ses efforts.

Cependant si l'élève apprend à dessiner et à peindre, s'il est mis au courant de la partie technique de l'art, son esprit reste négligé. On l'absorbe dans l'étude exclusive et routinière du contour et du maniement de la brosse, comme si l'art était tout entier dans la connaissance du dessin et du modelé; on le perfectionne dans la pratique, on rend sa main habile aux nuances, aux délicatesses de l'exécution; mais son intelligence n'est pas éclairée par des leçons qui la fortifieraient. Il nourrit des préventions qu'il eût été cependant de la dernière importance d'étouffer dans leur germe, parce qu'elles deviennent la source où s'alimentent les idées critiques les plus erronées, où souvent prennent naissance des systèmes pleins de ridicules et de sottises. Incapable de débrouiller les choses quelquefois les plus simples, tout devient pour lui obscurité, contradiction, et sa raison chancelante ne peut le prémunir ni contre l'entraînement de tendances fatales, ni contre le découragement et les défaillances. Enfin il est ignorant des traditions, de la philosophie et de l'histoire de l'art; il ne sait pas par exemple pourquoi frà Angelico est suave et

tendre, le Poussin d'une gravité antique, Véronèse d'un éclat merveilleux, Michel-Ange gigantesque, Raphaël parfait. Et comment le saurait-il? Qui le lui aurait appris? Son professeur? Mais c'est la main et l'outil de l'élève qui préoccupent le professeur et non la culture de son esprit. Aussi forme-t-on des praticiens et non des artistes.

On ne songe pas non plus à réformer ce que son éducation première peut avoir de défectueux. Il commence quelquefois ses études artistiques ne possédant même pas les connaissances élémentaires que l'on apprend aux écoles primaires. Et que fait-on pour combler cette lacune regrettable? Rien. On prétend, je le sais, qu'il est inutile et même dangereux d'occuper l'élève d'objets étrangers à la pratique matérielle de l'art, et que le temps donné aux études générales est du temps perdu. Une si grossière doctrine serait d'une réfutation si facile que je renonce à l'entreprendre; mais encore faut-il la signaler comme une des causes qui nuisent à la marche de l'art, qui arrêtent son développement et suspendent son efflorescence.

En effet l'examen attentif et consciencieux des œuvres des anciens ne démontre-t-il pas que tous les moyens matériels dont l'art dispose ne constituent à peine que la moitié de l'art même, et que c'est précisément à l'aide de ces études dont on ne tient

aujourd'hui nul compte dans l'éducation de l'élève que l'on a raison de tâtonnements, d'hésitations, de doutes, qui sont autant d'obstacles redoutables?

Ah! les maîtres avaient de la nécessité des études diverses que l'art impose une idée autrement grande et féconde. Ils ne croyaient pas, eux, que la main pût suffire à tout, pût suppléer à tout. Au contraire, leur esprit désirait ardemment l'initiation à des connaissances qui devaient stimuler leur génie, aiguillonner leur verve, charmer leur cœur, aplanir les difficultés de la route. Leur intelligence se préparait ainsi aux spéculations supérieures; elle s'ouvrait aux joies idéales d'une sensibilité exquise, aux émotions pures et vivifiantes; elle s'éveillait à ces leçons qui leur permettaient de concilier des éléments qui paraissaient inconciliables, et c'est alors que, parfaitement instruits sur le but suprême de l'art, ils pouvaient s'avancer avec confiance et résolution, d'un pas fier et calme, vers l'accomplissement de leur pensée.

IV

Pour compléter ce rapide coup d'œil sur les causes auxquelles il faut attribuer l'affaiblissement progressif de l'art en France, nous aurions sans doute à rappeler

encore l'importance excessive prise par la peinture de genre et l'influence pernicieuse qu'exercent les brocanteurs sur un nombre considérable d'artistes. A cet égard, nous nous contenterons de renvoyer le lecteur aux réflexions dont nous avons fait précéder notre critique des tableaux de genre.

Mais il est un point sur lequel nous désirons appeler l'attention du Ministère d'État.

Nous avons dit que l'État fait exécuter annuellement une quantité énorme de tableaux et de statues, qu'il destine soit aux églises, soit aux musées, soit aux palais de l'Empire. Nous avons dit également que ces travaux ne déterminent ordinairement chez les artistes qui en sont chargés aucun élan consciencieux, aucune dépense sérieuse d'intelligence, et que même, au lieu de faire prospérer l'art, ils semblent en quelque sorte précipiter sa décadence.

Eh bien! pourquoi l'État ne se montrerait-il pas aussi sévère que le serait certainement un simple particulier? Pourquoi accepte-t-il aveuglément des produits qui portent seulement les traces d'une négligence préméditée ou bien d'une impuissance notoire? Son excessive bienveillance est-elle profitable à l'art? Assurément non. Elle provoque seulement chez des artistes peu dignes de ce nom une rapidité d'exécution à laquelle l'art n'a rien à gagner, au contraire. Il n'y a

pas de surprise possible. L'État rétribue largement les travaux qu'il commande : il a donc le droit de demander aux artistes tous les efforts de leur verve, de leur esprit, de leur main. En présence de sa haute impartialité, de son désir de voir grandir également tous les talents, qui murmurerait contre ces exigences dont le premier résultat serait de tenir les peintres et les sculpteurs en garde contre leurs propres défauts, qui les exciterait au contraire à acquérir des qualités nouvelles? Et quand l'État renverrait à MM. Yvon, Ginain et Rivoulon les toiles qu'ils ont exposées cette année aux Champs-Élysées, qui songerait à réclamer? Ces messieurs? Mais ce n'est pas leur intérêt qui me touche. Est-ce donc que leurs convenances doivent l'emporter sur celles de l'État, sur celles de l'art si grandement outragé par la *Bataille de Solferino*, la *Rentrée des troupes* et la *Bataille de la Tchernaïa?*

Et quand des peintres qui n'ont pas rempli leur mandat seraient atteints par une mesure de la plus stricte équité, quel motif aurions-nous de nous affliger? Ne sommes-nous pas surpris plutôt de les voir jouir des mêmes avantages que les artistes qui répondent en tous points à la confiance qu'on leur témoigne? Ah ! si rien n'est plus juste que de récompenser ceux qui produisent des œuvres dignes d'admiration et d'étude, rien n'est plus triste que de voir

traiter avec autant de faveur que s'ils avaient réussi ceux qui n'ont prouvé que l'indigence de leur imagination, que la nullité de leur savoir.

Il y a des artistes qui se figurent aussi que ce qu'ils font sera toujours assez bon pour Versailles ; quelques-uns s'habituent même à croire que tous les travaux qui s'exécutent pour cette collection leur appartiennent légitimement. Ce sont là des prétentions que la bienveillance de l'État a peut-être développées, mais qu'il importe de ne pas encourager. Pourquoi d'ailleurs entasser à Versailles tant d'œuvres médiocres? En visitant les galeries consacrées à nos gloires nationales, l'étranger se formera-t-il sur la situation actuelle des arts en France, sur notre École, une opinion favorable? Hélas! j'ai honte de dire que non.

Le jour où l'État aura pris, vis-à-vis des artistes auxquels il confie des travaux, une attitude ferme et résolue, qui sait? la grave question de la renaissance de l'art aura peut-être fait un grand pas.

Et maintenant terminons.

Quelques-uns affirment que l'art n'a jamais été, en aucun pays du monde, plus resplendissant que dans les temps présents en France. D'autres prétendent, il est vrai, que tout est perdu sans retour. Je suis aussi

éloigné de partager l'opinion des premiers que de me laisser aller au découragement des autres. Si l'École subit depuis un certain nombre d'années un affaiblissement continu, elle s'arrêtera sur cette pente fâcheuse. En effet, pourquoi notre pays ne porterait-il pas de nouvelles générations d'artistes? Il possède de puissants moyens d'action; les modèles, les chefs-d'œuvre s'y rencontrent à chaque pas; tous les éléments de l'étude, toutes les sources de la tradition y sont réunis. Tant d'heureuses circonstances peuvent-elles rester à jamais improductives? Et puis l'exemple des nobles exceptions que j'ai signalées dans le cours de ce travail ne saurait rester absolument stérile, et parmi les jeunes hommes qui se sont nouvellement révélés dans les arts, il se trouvera peut-être quelques âmes viriles dont l'autorité imposera un terme à cette longue et triste décadence.

FIN.

NOMS DES EXPOSANTS

CITÉS DANS CE VOLUME.

Pages

A

MM. Accard 239
Achard 336
Achenbach (André) 370
Achenbach (Oswald)..... 270
Aiguier 370
Aligny 330
Alophe 122
Amaury-Duval 127
Anastasi..... 339
André (Jules)..... 324
Anker 282
Antiq..... 336
Appert..... 250
Armand-Dumaresq 76
Aubert..... 11

B

Bailly 266
Balleroy (de) 349
Balze 101
Baron (Henri) 253
Baron (Stéphane). 255
Barrias 16
Barry. 366
Battanchon 236
Baudit..... 339
Baudry 37
Beaucé .....81—122
Bellangé (Hippol). 74
Bellangé fils..... 75

Pages

MM. Bellel 305
Bellet du Poisat... 166
Belly 306
Berchère..... 305
Bergue (de)..... 250
Bernier..... 336
Bertaut (Mme) 100
Berthélémy 365
Berthoud 324
Bertrand..... 101
Besson (Faustin).. 236
Beyer 149
Bézard..... 36
Biard ..... 122—248
Billotte 236
Bin..... 166
Blanc-Fontaine ... 283
Blin 331
Bluhm..... 325
Boichard 124
Bonheur (Auguste). 350
Bonnat 106
Bonnegrace..... 125
Bonvin 219
Bouguereau..... 25
Boulanger (Gust.). 23
Boulanger (Louis). 37
Boulard 219
Bouquet 366
Bourbon-Leblanc . 166
Bourcart..... 269
Boyenval 324
Brackeleer..... 236
Brendel..... 350
Brest 304
Breton (Emile).... 326

Pages

MM. Breton (Jules) 291
Briguiboul..... 102
Brillouin..... 239
Brion..... 297
Brissot de Warville 348
Brossard 124
Brown..... 348
Browne (Mme) 274
Brun 190
Budkowski..... 283
Busson 340

C

Cabane 124
Cabanel..... 32
Caraud 251
Casey..... 260
Castan..... 336
Castiglione 261
Cermak..... 154
Chaplin..... 127
Charpentier (Auguste) 100
Charpentier (Eugène) 71
Chassevent (Ch.). 258
Chassevent (Gustave) .....108—258
Chatillon (Mme).... 100
Chazal..... 107
Chintreuil 338
Claude..... 348
Clément 8
Clère 268
Cœdès 124
Cœssin de La Fosse 74
Compte-Calix 235
Comte 264
Cornilliet..... 122
Corot..... 327
Coubertin..... 262
Couder 235
Courbet..... 224
Court.....36—122
Couturier..... 260
Couveley 366

Pages

MM. Couverchel..... 70
Crauk..... 100
Culverhouse 236
Curzon (de)..... 21

D

Dallemagne (Mme) . 101
Danguy 219
Dargelas..... 250
Dargent..... 285
Daubigny..... 317
Dauzats..... 304
David (Jacques)... 100
Debon..... 262
Decaen 259
Dehodencq..... 261
Dejussieu.....100—149
Delamain..... 261
Delamarre (Théod.) 260
Dergny 100
Desgoffe (Alexand.) 331
Deshays 324
Desjobert..... 337
Dévéria..... 36
Devilly 69
Doneaud..... 123
Donzel (Charles)... 325
Doré..... 155
Doux (Mme)..... 260
Doze 105
Dubasty 236
Dubois (François). 36
Dubois (Louis).... 219
Dubuffe..... 129
Dumas..... 123
Dupuis 101
Durand-Brager.... 371
Durangel 152
Dusaussay 326

F

Faure. 123
Fauvelet.. 237
Faxon 366

	Pages
MM. Feyen-Perrin	166
Fichel	237
Flahaut	325
Flandin	304
Flandrin (Hippolyte)	136
Flandrin (Paul)	140—331
Flers	324
Fontaine	283
Fontenay (de)	325
Fortin	88
Fourau	74
Français	332
Frère (Édouard)	257
Frère (Théodore)	303
Froment	189
Fromentin	309

G

Gassies	32[illegible]
Gautier (Amand)	132
Genod	236
Genty	168
Gérôme	201
Giacomotti	9
Gide	259
Gigoux	37
Ginain	69
Girardet (Karl)	324
Girardon	324
Giraud (Charles)	281
Girodon	101
Glaize père	168
Glaize fils	171
Gordigiani	124
Gorecki	101
Gosse	124
Gourlier	324
Grellet	256
Grund	236
Gude	324
Gudin	374
Guérard	284
Guiaud	324
Guillaumet	325
Guillemin (Alex.)	288
MM. Guillemin (Louis)	100

H

Hamon	196
Hamman	235
Hanoteau	336
Hansch	324
Hansmann	101
Hardtmuth	122
Harpignies	340
Hautier (Mlle)	260
Hébert (Ernest)	14
Heilbuth	262
Henneberg	279
Hersent	69
Hesse (Alexandre)	125
Hesse (Nicolas)	36
Hillemacher	259
Hintz	365
Housez	108
Hue	250
Huet	36
Huguet	304
Humbert	189
Hurtrel	152

I

Isambert	190
Israëls	220

J

Jacquand	124
Jacque	347
Jalabert	133
Janet-Lange	69
Janmot	149
Jeanron	73
Jourdan	280
Jugelet	366
Juglar	236
Jumel de Noireterre	69

Pages

MM. Jundt..... 278

K

Knyff..... 313
Kuwasseg..... 369

L

Lafon..... 150
Lafond..... 103
Lainé (Achille).... 325
Lainé (Victor).. .. 324
Lambert..... 281
Lambinet..... 327
Lambron..... 215
Landelle .....172—250
Lanoue..... 37
Lapierre..... 325
Lapito..... 324
Larivière .....36—122
Laugée 290
Laville..... 101
Lavieille..... 342
Lazerges..... 252
Leclaire 149
Lecomte.. 133
Lefebvre (Charles). 149
Lefebvre (Jules)... 105
Lefèvre (Adolphe). 236
Legrip..... 336
Legros..... 219
Leleux (Adolphe).. 284
Leleux (Armand).. 278
Lelèux (Mme Arm.). 283
Leloir 236
Lenepveu..... 30
Lépaule..... 121
Léonard 236
Lepoittevin..... 366
Leray..... 283
Leroux (Louis).... 260
Levolle 101
Levy 29
Linder..... 133
Lix 236

Pages

MM. Lobbedez..... 260
Loubon..... 236
Loustau..... 101
Louvrier de Lajolais 326
Luminais 287

M

Magaud..... 172
Maillot 30
Maison 101
Marchal (Charles). 296
Marcke (van)..... 345
Marquerie 108
Martin (Hugues)... 325
Masson (Bénédict). 172
Matout..... 172
May 172
Mayer (Auguste)... 365
Mayer (Léon) 101
Mazerolles..... 162
Médine (de)..... 236
Meissonier..... 240
Mélingue (Georges) 283
Mellé 324
Mercier..... 282
Merle..... 236
Meuron 348
Meyer (Louis)..... 000
Meynier 104
Michel..... 105
Millet..... 221
Monfallet 237
Monginot 153
Montaland (Mlle Céline)..... 366
Montalant..... 324
Montessuy..... 236
Morel-Fatio..... 367
Morel-Retz..... 101
Mouchot..... 304
Moyse 249
Mozin 365
Muller (Charles)... 272
Muller (Karl)... .. 149
Muyden (van)..... 246

Pages

N

MM. Nanteuil (Célestin). 236
Navier..... 101
Nazon 341
Nègre (Alphonse). 101
Neuville (de)..... 71
Noël (Jules)..... 284
Norblin..... 102

O

Omer-Charlet..100—166
Orry..... 324
Oudinot..... 326
Ouvrié (Justin).... 325

P

Palizzi..... 326
Papin..... 101
Pasini 325
Paternostre..... 69
Patrois 282
Pecrus..... 236
Penguilly-L'Haridon..... 248
Perrin 250
Pezous 238
Philippe..... 133
Philippoteaux...71—250
Picard 236
Pichat 122
Pichon..... 103
Picou..... 190
Pignerolles 270
Pils..... 79
Pinel 101
Pinelli (de)..... 260
Plassan 237
Pommayrac (de)... 132
Popelin..... 236
Prieur 37
Protais..... 76
Puvis de Chavannes 172

Pages

Q

MM. Quantin (Jules).... 106

R

Ranvier..... 170
Reynaud..... 251
Richomme..... 104
Riedel..... 170
Rigo.....70—122
Riss 101
Rivoulon..... 69
Rœhn..... 283
Roller 132
Rosier 370
Rossi 281
Rousseau (Philip.). 280
Rousseau (Théod.). 335
Rudder (de)..... 105
Ruipérez..... 238

S

Saal 339
Salmon 348
Schlésinger..... 261
Schopin..... 36
Schuler..... 301
Schutzenberger... 192
Schweinfurt..... 325
Segé 326
Seigneurgens 236
Siegert 236
Sieurac 149
Smits 133
Soyer..... 249
Stévens (Alfred)... 243
Stévens (Joseph)... 281
Stock 325
Suchet..... 365

T

Tabar..... 261

Pages

MM. Thiollet..... 348
Thomas (Félix).... 37
Thoren (von)..... 260
Timbal..... 108
Tissier (Ange)...66—134
Tissot..... 266
Toulmouche 190
Tournemine (de).. 309

U

Ulysse 261

V

Vaines (de)..... 100
Valério 260
Verlat 251
Véron 324
Verschuur .....250—325
Vetter 242
Veyrassat..... 325
Vidal 122
Viénot..... 133
Viger-Duvignau101—149

Pages

MM. Villain..... 219
Viollet-le-Duc 325
Voillemot..... 149

W

Wagner (Mlle)..... 107
Washington..... 304
Weber..... 365
Willems 238
Winne (de)..... 133
Winterhalter..... 134

Y

Yvon .....87—122

Z

Ziem 303
Zier 101
Zipélius 101
Zo..... 261
Zuber-Buhler..... 236
Zund..... 324

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVANT-PROPOS. — Aperçu historique sur les expositions d'œuvres d'art	I
I. L'École de Rome	1
II. Les commandes officielles et la peinture militaire	57
III. L'art chrétien	95
IV. Les portraits	117
V. Le grand art et les grands tableaux	141
VI. Les néo-grecs et les réalistes	183
VII. La peinture de genre	227
VIII. Les paysagistes et les peintres d'animaux	315
IX. La peinture de marine	355
X. Conclusion	381
Noms des exposants cités dans ce volume	401

ERRATA

Page 36 — Au lieu de *M. Buzard*, lisez M. Bézard.
Page 71 — Au lieu de *M. Carpentier*, lisez M. Charpentier.
Page 100 — Au lieu de *M. Chatillon*, lisez Mme Chatillon.
Page 102 — Au lieu de *M. Briguidoul*, lisez M. Briguiboul.

80

89-B7546

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00957 4191